Carmen Dărăbuş **Virginia Popović**

Literatura de limba română din Serbia şi antropologia culturală

Suport de curs seminarizat

Editura Risoprint **Editura Fondul Europa**

ISBN 978-86-87879-11-9 Ed. Fondul Europa Novi Sad

Referenţi ştiinţifici: Dr. Ofelia Meza, Universitatea din Novi Sad
Dr. Marina Puia-Bădescu, Universitatea din Novi Sad
Dr. Laura Spăriosu, Universitatea din Novi Sad

Material publicat în cadrul proiectului *Jezici i kulture u vremenu i prostoru (Limbi şi culturi în timp şi spaţiu)*, nr. 178002, Ministerul Educaţiei şi Ştiinţei, Serbia.

Cuprins

Introducere.....

I. Reprezentări sociale în proza de lima română din Serbia.....

Trilogia lui Radu Flora : *Capcana, Vârtejul, Zidul* (C. D.).....
Teme şi viziunea despre lume în nuvelele şi schiţele lui Ion Marcoviceanu (V. P.).....
Imaginar literar neotradiţionalist. Florin Ursulescu(C. D.).....
Literatura în oglinda copilăriei. Ana Niculina (C. D.).....

II. Valori poetice matriciale. Poezia de limba română din Serbia

Virtuţile identitare ale *cuvântului* (C. D.).....
Coduri estetice ale *vegetalului* (C. D).....
Apa. Germinaţie şi disoluţie (C. D.).....
Identitate şi postmodernism în poezia lui Ioan Flora (V. P.).....
Ochiul sublimând materia. Ioan Flora (C. D.).....
Lume şi locuri cuprinse „între două coperte". Poezia lui Olimpiu Baloş (V. P.).....
Linişte şi melancolie. Olimpiu Baloş (C. D.).....
Jocuri verbale în poezia lui Petru Cârdu (V. P.).....
Sentimentalism şi senzualitate. Voci feminine în literatura din Voivodina (V. P.)
Mărioara Baba – femininul enigmatic (V.P.) .....
Poezia lui Slavco Almăjan. Ciclul de poezii *Staccato Urban* (V. P.).....
Esteticul militant. Pavel Gătăianţu (C. D.).....
Intertextualitate şi joc de cuvinte. Pavel Gătăianţu (V. P.).....
Europa, un concept literar în opera lui Pavel Gătăianţu (V. P.).....
Imaginile – decor postmodern şi naturalist în poezia lui Ioan Baba (V. P.).....
Funcţia spaţială a ochiului în poezia lui Nicu Ciobanu (C. D.).....
Zborul imaginilor dementiale în poezia lui Valentin Mic (V.P.).....
Locul edenic în poezia lui Ion Bălan - codrul bănăţean (V. P.).....

III. Forme ale culturii tradiţionale

Condeierii-plugari din Banat - literatura subdialectală bănăţeană (V. P.).....
De la gastronomia autohtonă la cea postmodernă în literatura din Voivodina (V. P.)...
Gastronomie şi memorie colectivă. Literatura populară aromână (C. D.).....

INTRODUCERE

Antropologia literară este parte a antropologiei culturale; de fapt, în istoria literaturii alternează codurile estetice ale „artei pentru artă" cu cele ale implicării sociale, în care arta este o consecinţă estetică a sublimării realităţii articulate social. Dacă în zorii preocupărilor din domeniul antropologiei se avea în vedere studierea unei comunităţi umane pornind de la principiul că ea este dată o dată pentru totdeauna, antropologia modernă are în vedere societatea în multiplele ei forme de mişcare. Desigur, societăţile tradiţionale sunt în mai mare măsură societăţi statice (sau cel puţin au fost mult timp, până la contaminările puternice cu urbanul şi la impactul globalizării), astfel că literatura populară reflectă, o perioadă lungă de timp, o experienţă culturală relativ omogenă transmisă din generaţie în generaţie, caracterizată în primul rând prin funcţional, şi abia apoi prin estetic. Oricum, „Apariţia antologiilor de poezie populară reprezintă unul dintre semnele majore că un popor şi-a pus în mod conştient problema identităţii sale. [...] Românii din Banatul sârbesc, populaţie cu o arie geografică şi spirituală specifică, aflată însă la confluenţa unor determinări culturale şi interetnice foarte variate, cunosc o apariţie destul de târzie a unei antologii de lirică populară românească" (Dan, 2010: 32), spune Mariana Dan referindu-se la cele două volume de cilegeri folclorice coordonate de Radu Flora: *Foaie verde, spic de grâu* (1979) *şi Foaie verde, lămâiţă* (1982). Raporturile strânse care există între manifestările esteticului şi ansamblul culturii în mijlocul căreia iau naştere sunt mai puternice în literatura populară şi în literatura cultă care evocă spaţiul rural. Metodologia de cercetare antropologică clasică este mai potrivită în contextul folclorului. M. J. Herskovits vorbeşte, de altfel, despre contrastul dintre studierea schimbării deja petrecute şi studierea schimbării în curs, ambele regăsibile, în grade diferite, în literatura folclorică şi în cea cultă, care absoarbe şi transmite informaţii despre modul de viaţă al unei comunităţi socio-etnice. Sub aspect lingvistic, alegerea păstrării limbii române ca vehicul de exprimare artistică este un alt element alt construcţiei: „dacă se va spune că oamenii nu folosesc limba, ci sunt, parţial, constituiţi de către ea, se va recunoaşte că sistemele conotative cu caracter social poartă în ele, şi manifestă în funcţionarea lor, esenţialul reprezentărilor care, deşi înscriu cultura în om, o proiectează în faţa lui, sub formă de obiecte culturale distanţate" (Greimas, 1975: 115).

Stabilitatea şi continuitatea culturală este mai slabă în cazul literaturii culte, unde valoarea este dată tocmai de expresia individualităţii; uneori ea devine purtătoarea de cuvânt a unei întregi comunităţi, aşa cum este cazul unei părţi a literaturii de limba română din Serbia. În cazul acestora, este dificil de identificat un *pattern* cultural în înţelesul clasic al cuvântului, originalitatea constând tocmai în interferenţa culturilor la confluenţa cărora, inevitabil, s-au format. Desigur, există o etapă a cristalizării unor modele, însă ele nu pot fi luate în considerare, în cadrul literaturii culte, în aceeaşi măsură ca în cazul folclorului literar. Antropologia modernă este deschisă în primul rând studierii factorilor de schimbare socio-culturală. În acelaşi timp, nu toţi factorii care compun un ansamblu socio-cultural sunt la fel de vulnerabili în faţa schimbării. I. Hogbin identifică, între cauzele cele mai frecvente ale schimbării staticului tradiţional, modificările mediului fizic, brutale sau progresive, migraţiile, amestecurile de populaţii, invaziile, alterările demografice, jocul influenţelor exterioare. Contactul dintre culturi diferite, uneori spontane, alteori dirijate, poate duce la fenomenul de aculturaţie. Antropologia americană vorbeşte despre fenomenul difuziunii mai multor trăsături culturale pornind, în cazul nostru, de la mai multe centre de influenţă socio-culturală, dat fiind faptul că grupurile etnice vin deja cu un bagaj cultural, dar viaţa în izolare fiind imposibilă, contaminările

sunt multiple, iar centrele de iradiere, de asemenea. Contemporaneitatea aduce chiar perspective noi: „Cultura, majoritară şi cea minoritară, nu se mai află astăzi (teoretic, cel puţin) în relaţia *centru-periferie*, nefiind nici una mai importantă, ci ambele fiind percepute drept mitizări ori metadiscursuri inacceptabile pe plan global şi <<obiectiv>>" (Dan, 2010:83). Literatura unei comunităţi etnice minoritare în cadrul unei culturi majoritare dovedeşte o preocupare specială, implicită sau explicită, în privinţa relaţionării cu Ceilalţi, măsura în care are posibilitatea să aleagă ori să refuze schimbarea, măsura în care stereotipurile culturale conservă în sens pozitiv ori pietrifică mecanismele sociale, iar esteticul, ca parte a acestuia în antropologia culturală, riscă să devină un construct artificial.

Studiile consacrate schimbărilor sociale contemporane insistă tot mai mult asupra dependenţei artei în raport cu orientările fundamentale ale culturii şi organizării sociale, în rama antropologiei. Cu cât mozaicul etnic este mai bogat şi istoria mai contorsionată (spre exemplu, perioada interbelică), sistemul de articulări sociale este mai complex, iar acesta se regăseşte în literatura de limba română din Serbia. Constructe sociale, tipuri de comunicare între culturi diferite luate global sau între indivizi aparţinând unor grupuri etnice diferite, religia, componentă identitară, cutume de grup etnic, valori diferite care se înfruntă, negociază, creează conflicte artificiale sau reale, le estompează în context multicultural şi multilingvistic. Identitatea se conturează, pentru că „zestrea stilistică la care participă fiecare artist şi care asigură aerul de familiaritate în care respiră creatorii şi spectatorii unei ţări, perioade etc. preia, într-o măsură, funcţiile structurilor lingvistice în raport cu care se instituie performanţele paradigmatice ale vorbitorilor. În stil, regăsim în gradul cel mai înalt setul acelor « posibilităţi prestabilite » fără de care nu este posibilă nicio comunicare". (Liiceanu, 2000: 90). Violentarea sau ignorarea unui cod artistic clasicizat prin acceptare este un moment de revoluţi în artă şi literatura română din Serbia parcurge şi aceste etape. Contribuţia literaturii la cunoaşterea societăţii a fost, în cadrul antropolgiei generale, fie negată, fie supralicitată. Observaţia lui Tzvetan Todorov: „dacă literatura nu ne-ar învăţa ceva esenţual despre condiţia umană, nu ne-am mai preocupa să ne întoarcem uneori la texte vechi de două mii de ani; şi dacă adevărul literar nu se lasă redus la procedeele de verificare curente este pentru că s-ar putea să existe mai multe tipuri de verificare. Cea specifică textelor literare nu va fi strict referenţială, ci intersubiectivă; va consta în adeziunea cititorilor ei, care depăşeşte graniţele statelor sau bariera secolelor" (Todorov, 2009: 10) – subliniază meritul literaturii de a evita clişeele, de a exprima adevăruri nuanţate ale unei stări de spirit, ale unei stări de fapt ori emoţionale, pe care filozofia şi ştiinţa nu le pot exprima. Literatura stimulează interpretarea simbolică şi capacitatea de asociere, compară, caută diferenţe şi asemănări pe fondul unei comunităţi de proprietăţi comune. De asemenea, „operele literare au avantajul de a se adresa tuturor, deci de a căuta gradul cel mai mare de inteligibilitate" (Ibidem).

O veche întrebare care preocupă antropologia culturală este aceea dacă „analiza antropologică trebuie să se exercite şi la nivelul indivizilor care participă la o cultură."[1] Fără îndoiala că răspunsul este afirmativ,în special atunci când avem în vedere creatorii de artă, de artă literară, mai ales, - care are o mai mare putere de dispersie. Artistul nu repetă, nu imită, ci interiorizează experienţe, pe care le dezvăluie prin produsele artistice, care pot deveni subiecte de analiză antropologică literară. Mentalităţi, cutume ale unei epoci sunt codificate într-un anumit curent literar, orientare literară. Realiştii mărturiseau deschis faptul că intenţia lor este să concureze cronica istorică, romanticii – să extragă excepţionalul din istorie, parnasienii se retrag în „turnul de fildeş", refuzând confesiunea ori implicarea socială, avangarda taie punţile cu trecutul, amintindu-şi, mai pe urmă, că fără temelie nu se poate construi şi că este necesară continuitatea pentru a avea o istorie. E necesară existenţa unei fine urzeli semiotice relativ unitare, fundal şi ramă a particularizării unor simboluri culturale universale: „O sociologie a conotaţiei culturale nu-şi capătă adevăratele ei contururi decât atunci când cuprinde

[1] *Ethonologie générale* (coord. J. Poirier), Gallimard, Paris, 1968, p. 918.

toate obiectele semiotice care alcătuiesc o cultură. Forma semiotică este indiferentă faţă de substanţa care o manifestă. De aceea, toate obiectele culturale, vizuale, auditive, olfactive sau gustative, oricum s-ar prezenta ele, implică, în felul lor de a fi, dubla interpretare. Dacă putem concepe cultura ca pe o semiotică, existenţa ei postulează o structură conotativă paralelă, ale cărei multiple manifestări înconjoară omul din toate părţile şi îl închid într-o ambianţă de realitate liniştitoare" (Greimas, 1975: 117). Aşadar sentimentul de familiaritate, identificarea unor elemente cunoscute unei comunităţi îi conferă acesteia sentimentul de securitate; în măsura în care simbolistica transcende semnificaţii restrânse, oferind deschidere spre semnificaţii universale ale fiinţei umane şi ale diverselor ei articulări cu lumea, asimilând particularul şi generalul, expresia artistică se adresează iubitorului de artă în general.

Eseurile care urmează nu au pretenţie exhaustivă, ci încearcă să recompună o faţetă a exprimării artistice în limba română din Voivodina, exprimare care, privită în contextul mai larg, socio-cultural complex al devenirii în mijlocul unei alte (unor alte) culturi, capătă înţelesuri nuanţate, dincolo de arta în sine. Cartea doreşte să se alăture altor studii deja existente, cum sunt cele ale Marianei Dan şi Florian Copcea (studii aplicate), Catinca Agache şi Ştefan N. Popa (istorii literare).

Bibliografie

Constantinescu, Cătălin, *Relativismul în studiile literare comparate. Deschiderea spre Celălalt,* rev. „Acta Iassyensia Comparationis" – vol. CENTRU ŞI PERIFERIE – CENTER AND PERIPHERY – CENTRE ET PERIPHERIE, 5/2007, Iaşi.

Dan, Mariana, *Construcţia şi deconstrucţia canonului identitar. Creaţie şi identitate în literatura română din Voivodina,* Ed. Libertatea, Panciova, 2010.

Ethonologie générale (coord. J. Poirier), Gallimard, Paris, 1968.

Gabriel Liiceanu, Gabriel, *Dezumanizarea artei şi alte eseuri de estetică,* Ed. Humanitas, Bucureşti, 2000.

Greimas, A.J., *Despre sens. Eseuri semiotice,* Ed. Univers, Bucureşti, traducere şi prefaţă de Maria Carpov, 1975.

Hanson, Allan Fridolf, *Meaning in Culture*, Routledge, London & New York, 2004.

Mengher, Ionela, *Lumina (1947-1997),* Ed. Libertatea, Panciova, 2000.

Todorov, Tzvetan, *Viaţa comună. Eseu de antropologie generală,* Ed. Humanitas, Bucureşti, 2009.

REPREZENTĂRI SOCIALE
ÎN PROZA DE LIMBA ROMÂNĂ DIN SERBIA

Trilogia lui Radu Flora : *Capcana, Vârtejul, Zidul*

Relaţia dintre individ şi mediul său se materializează prin reprezentări sociale; procesul lor de elaborare este o sinteză a concepţiilor învăţate de individ în funcţie de capacităţile sale şi de mediul mai mult ori mai puţin favorizant.[2] Radu Flora, în trilogia compusă din romanele *Vârtejul, Capcana* şi *Zidul* reconstituie, din fragmente, mediul multicultural al Voivodinei din prima parte a secolului XX, în special al Banatului sârbesc, prin ţesătura de constructe sociale care îl are în centru pe învăţătorul Mihai Câmpeanu – cu antroponomastică simbolică, ce face legătura cu antroponimia spaţiului evocat, partea voivodineană a Câmpiei Panonice; tehnica narativă a autorului se bazează pe alternanţa temporală: dacă în *Vârtejul* alternează experienţa de soldat cu cea profesională şi sentimentală, în *Capcana* rupturile temporale pun în aceeaşi oglindă cu feţe diferite viaţa de elev şi cea a primilor ani de muncă, iar în *Zidul* sunt generate de *flash-backurile* din primele experienţe profesionale în raport cu cea prezentă. Trilogia se transformă într-un bildungsroman al devenirii lui Mihai Câmpeanu, articulat din experienţe multiple: „Evoluţia procesului identitar în ciclul vieţii este, bineînţeles, un model ce face să iasă la lumină un comportament mediu: traiectoriile personale sunt, din fericire, diverse, cu atât mai mult cu cât acest model trebuie coroborat cu diferenţa de poziţie determinată de capitalul cultural" (Kaufmann, 2008: 43), dar frânte în experienţa fundamentală a războiului.

Capcana

Destinele colective reprezintă o sedimentare complicată şi îndelungată a unor destine individuale în interacţiune, cu opţiuni individuale asumate (mai rar) ori prin ralierea la colectivităţi structurate în jurul liderilor de grup: „Cu legături mai slabe sau mai puternice, formale sau informale, de la familii, comunităţi restrânse sau grupuri până la unităţile sociale ample, de tip naţional sau cele determinate de trăsăturile comune ale unui tip de civilizaţie, aceste agregate sociale, care se schimbă în decursul istoriei, şi acoperă întreaga geografie umană, reprezintă evantaiul diversităţilor şi al identităţilor colective" (Georgiu, 1997: 76). Dacă viaţa arhaică a comunităţilor agricole era una conservatoare prin sedentarism, viaţa contemporană, mai ales a celor angrenaţi în meserii care presupun mobilitate în raport cu spaţiul, este dinamică şi presupune întâlnirea cu alte cutume. Întâlnirea cu satul Plopu, unde îşi începe cariera de dascăl, este întâlnirea cu o cultură familiară lui, asemănătoare celei din satul său. Mici drumuri rurale din macadam turcesc şi pământ de o parte şi de alta fac legătura cu drumurile principale, cu staţiile de tren ori de autobuz care îi duc spre Novi Sad ori spre Belgrad. Portul era puţin diferit de cel din satul său (originea populaţiei româneşti din Voivodina este diversă – bănăţeni, ardeleni, olteni, aşadar cutumele, elementele de limbă, portul tradiţional conservă, în mare parte, caracteristicile de grup de provenienţă): „Bărbaţii purtau izmene largi. Cămăşi albe de pânză pe deasupra. Umblau mai mult cu capul gol. Şi desculţi. Femeile aveau nişte fuste ţesute. Crestate în izdrez. De o parte şi de alta" (Flora, 1978: 15). Sosirea sa la „chinezul"

[2] Cf. A. Neculau, *Reprezentările sociale,* Ed. Ştiinţă şi Tehnică, Bucureşti, 1995.

(primarul) Boantă, care se ocupa de treburile administrative, dar şi de rezolvarea unor chestiuni juridice, într-o instituţie ale cărei inscripţii erau în „limba statului” – cum este numită mereu limba sârbă, nimereşte în plin conflict dintre acesta şi notarul Vlada Perici, membru al partidului Radical Sârb, conflict desfăşurat pe ton ridicat, în sârbă. Motivele conflictului nu au nimic a face cu un eventual conflict etnic româno-sârb, ci cu apartenenţa politică diferită, cel mai adesea generatoare de conflicte. Îndemnul primarului de a se ralia concepţiilor sale politice, militantismului său – pe care nici nu le cunoştea încă – este de rău augur. Rând pe rând, iniţierea în mediul socio-profesional de la Plopu îl va învăţa că independenţa e un lux pentru care trebuie să plătească un preţ neaşteptat. Inspectorul cercual, Tomici, este un „naţionalist moderat. Stâlp al regimului. Între « noi » şi « voi » punea o barieră. Închipuită” (Ibidem: 18). Cu învăţătorul român se purta amabil pentru că studiase în limba sârbă, în opinia lui, îşi asumase mai curând identitatea sârbească prin această alegere, care îi sporea încrederea în faţa autorităţilor statului. Limba este o cale de acces spre cultura Celuilalt, spre identitatea sa intimă: „Ne cunoşti bine limba. Şi istoria. Şi ceea ce este de căpetenie, ne cunoşti sufletul. Fiindcă, ştii dumneata, mulţi trec dincolo. În România. Fac şcoala acolo. E mai greu dacă vin înapoi. Nu ştie omul ce să facă cu ei…” (Ibidem: 18). Ideea este reluată de directorul şcolii din Plopu, Ghirici: „Avem destule probleme. Cu cei ce-au terminat şcoala în România. Aceştia ne vin cu idei cam străine. Şi se simt aici, printre noi, ca între străini” (Ibidem: 29). Şi astfel istoria se repetă, asumarea unei identităţi nefiind un lucru uşor într-un astfel de spaţiu, dar aceste opinii arată importanţa hotărâtoare a mediului cultural-educaţional de formare. Multiculturalismul normativ, care presupune grupuri închise, este greu acceptabil, pentru că riscă autoizolarea unui grup etnic hiperdefensiv, ce refuză orice influenţă din exterior din dorinţa conservării cu orice preţ, fie şi pe fundamente arhaice. Multiculturalismul critic al epocii actuale este mai deschis, mai tolerant cu aşa-numitele identităţi de graniţă formate într-un creuzet eterogen, fără presiunea unor alegeri ferme, exclusiviste.

Discuţia iniţială cu inspectorul cercual îl pune în temă despre ceea ce i se poate întâmpla, cerându-i să nu se amestece în politică. La Plopu, toată lumea îl aşteaptă cu nerăbdare „ca să le serveşti scopurilor lor. Căci politica e oarbă. Nu alege mijloacele” (Ibidem: 19). Acomodarea cu noul statut profesional, important mai ales în mediul rural, îl face „să se simtă din ce în ce mai important” (Ibidem: 22), însă imaginea Corinei, iubita din vremea când era elev la Şcoala Normală, îi umbreşte din când în când entuziasmul asumării noii sale vieţi. Pentru tatăl său, dascălul şi preotul erau autorităţile supreme ale comunităţii rurale, astfel că se lasă pătruns de importanţa noii sale poziţii. Rând pe rând, face o radiografie a obiceiurilor locului, sat de deal, diferit de cel de la câmpie, sat de pustă, cum îl numeşte, de unde provine el. În locul strugurilor, predominau dudele, iar „viticultorii nemţi din oraş erau mai abitir. Produceau cantităţi mari. Vindeau şi ei vin. Dar de la acov în sus” (Ibidem: 25). Depozitele particulare, organizarea la scară mare a producţiei şi a comerţului este un apanaj al comunităţii germane, ceilalţi mulţumindu-se cu mici afaceri domestice.

Amintirile anilor petrecuţi la Şcoala Normală se intersectează cu tribulaţiile prezentului, care se construieşte tot pe interferenţa culturilor, limbilor, etniilor diferite ce populează Voivodina. Societatea literară românească a şcolii avea loc la internatul român; clase româneşti compacte erau doar în cursul inferior, pe când în cel superior al Şcolii Normale „din cauza numărului mic de elevi şi din lipsă de cadre didactice şi, mai ales, din cauza unor rezistenţe – nu erau secţii româneşti aparte” (Ibidem: 32). Portretul directorului şcolii, Filipovici, prinde legăturile cosmopolite ale mediului cu lumea mare: „Rigid şi corect. Şi bun pedagog. Se zvonea că este francmason. Cu vederi cosmopolite. Dar, forţat de mediu, era sensibil - şi acest lucru se vădea fără ascunzişuri – la chestiunea naţională” (Ibidem: 32). În mod oficial nu permite elevilor români din cursurile superioare ale Şcolii Normale să participe la şedinţele literare ale Societăţii literare româneşti, însă este dispus „să nu ştie” ce se întâmplă, împăcând, astfel, legile statului cu cele ale minorităţii româneşti. Românii sunt prezentaţi ca loiali, în general; datorită unor convenţii dintre state, aveau şi o relativă autonomie. Grupul etnic de

acest tip se supune, vrând-nevrând, unei duble conştiinţe colective, cu instanţe de control de tipuri diferite – una normativ-administrativă, a statului, a majorităţii şi alta, a comunităţii minoritare – cu resorturi sentimentale generate de cutume comune, limbă, amintiri, credinţe. Constructele sociale care generează reprezentările sociale dictează natura raporturilor dintre indivizi şi dintre comunităţi. Ei iau modele din mediu, dar şi transmit modele, iar acest dublu circuit dă specificitatea mediilor multietnice, transformându-le, implicit, în medii multiculturale cu reprezentări şi constructe sociale originale. Statutul profesional al personajului principal al trilogiei este un prilej de radiografiere a sistemului educaţional dintr-un anumit timp şi spaţiu (cu puternice note autobiografice auctoriale), sistemul însuşi devenind un construct social alcătuit din acceptări, respingeri, tatonări, acutizări ori estompări de asperităţi ale unor relaţii complexe din rama socialului. Învăţătorul Pitac simte ca pe o imixtiune intenţia autorităţilor de a-i determina, subtil, pe elevi să înveţe limba statului. În acelaşi timp, e dificil de imaginat supravieţuirea şi accesul în structuri complexe ori de elită ale majorităţii fără a le cunoaşte bine limba: „Sublinie că directorul Ghirici şi inspectorul Tomici vor să introducă, în mod experimental – vorbă să fie – învăţarea şi deprinderea alfabetului sârbocroat latin încă din clasa a II-a. Ca un fel de tranziţie spre trecerea la instruirea alfabetului chirilic sârb din clasa următoare, cea de a III-a. Lui personal i se părea acesta doar un truc. Şi o nepermisă îngreunare a copiilor. […]

-Până la urmă, ne vor face să le învăţăm limba din clasa I. Sau chiar de la grădiniţă" (Ibidem: 46). Alegerea şcolii era determinată şi de provenienţa socială: la Şcoala Normală elevii erau de condiţie modestă din punct de vedere economic, iar absolvirea liceului le oferea imediat un venit şi o poziţie onorabilă, în general superioară celei anterioare. Şi orientarea altor etnii este identificată: astfel, „copiii şvabilor de la sat se înscriau în masă la şcoala civilă, de patru ani. Aici se făcea, în plus, şi limba germană. Ca limbă străină. Apoi se întorceau de plugăreau acasă" (Ibidem: 48-49). Copiii şvabi din familiile înstărite urmau liceul, apoi studii superioare. Cei de condiţie modestă erau, ca orientare politică, de stânga, iar ceilalţi – previzibil, de dreapta. Opţiunile politice, uneori pătimaşe, sunt prezente încă din timpul şcolii. Componente complexe, de ordin politic, economic, etnic, religios structurează, de timpuriu constructe şi reprezentări sociale.

Situaţia lui Mihai Câmpeanu se acutizează; după succese de ordin profesional, prin care câştigă aprecierea elevilor şi a părinţilor acestora, încep conflictele cu învăţătorul Pitac şi mai ales cu preotul Valeriu Dinu, catalizator al mişcării etnice româneşti. Refuzul acestuia de a frecventa sujba de la biserica ortodoxă românească nu are altă semnificaţie decât pur şi simplu faptul că el aparţine, prin tradiţia şi educaţia sa familială, unei alte confesiuni: „Mamă-sa era din familie de năzăreni. Iar aceştia erau împotriva preoţilor. În mod făţiş. Împotriva bisericii. A iconilor. A oricărui fast sau ritual exterior al cultului. Mama, de fapt, nu era năzăreană. Crescută într-un fel, nu vroia să marcheze în familie nicio sărbătoare peste an, afară de duminici" (Ibidem: 77). Totuşi, plină de tact, sărbătorea Crăciunul şi Paştele de dragul copilului, pentru ca acesta să simtă bucuria ritualurilor, a darurilor alături de ceilalţi copii din sat. Elev la Şcoala Normală, frecventa, benevol şi deloc constant, biserica ortodoxă, mai mult de dragul preotului Atanasie Bălan. În timpul studiilor liceale, preotul ţinea cursuri de religie în limba română pentru elevii de la Şcoala Civilă, Şcoala de Menaj şi pentru cei 4-5 elevi de la Şcoala Normală, alcătuind împreună o clasă de 15 persoane: „În oraşul de pe malul râului, în cursul inferior de liceu, Mihai Câmpeanu – măcar că singurul român din clasa sa – asculta orele de religie în limba sa maternă. Dacă ceva era liber în Regatul cu stemă de vultur bicefal, era confesiunea. Toate confesiunile" (Ibidem: 79). Intenţiei conducerii şcolii de a-l sărbători cu toţii pe Sf. Sava, patronul spiritual al instituţiei, i se opune vehement preotul Dinu:

„-Dar de ce, mă rog, cu copiii noştri să serbeze sfinţii lor? Serbeze-l, dacă vrea, el singur. Acasă la el. Sau în cancelarie la el…" (Ibidem: 78). I se pare inadmisibil să dea copiilor colivă sfinţită de el, pentru a sărbători un sfânt sârb, cerând un preot sârb pentru a efectua acest ritual. Fiecare etnie – sârbi, români, germani, maghiari – are reprezentanţi intoleranţi, dar şi din cei care mediază conflicte, dovedesc echilibru în judecăţi, comportament tolerant. Imixtiunea politicului şi a religiei în

mediul şcolii este inevitabilă, creând conflicte mult mai mari decât cele etnice. Societăţile de acest tip, pentru care politicul şi religiosul joacă un rol covârşitor, erodând, nu potenţând energii constructive, nu respectă şi nu acceptă dorinţa de neutralitate a învăţătorului, care va trebui să ceară retragerea temporară din serviciu pentru a-şi efectua stagiul militar. Este felul în care se salvează temporar din situaţia neplăcută în care intrase, refuzându-i atât pe unii, cât şi pe ceilalţi.

Aşa cum afirma D. Jodelet, reprezentarea socială este cea care compune realitatea, ordonează cotidianul, o interpretează şi o consacră în timp; ea este produs al istoriei, dar şi materialul ei de construcţie. În acest roman, Străinul nu este cel de altă etnie, ci Străinul de loc, cel care îşi schimbă comunitatea (rurală ori urbană) pentru a se muta în altă parte şi care este, pentru autohtoni, „o vinitură" până în momentul în care majoritatea îl consideră integrat. În ciuda mai micilor ori mai marilor conflicte, acestea nu sunt insurmontabile, nu degenerează rapid, putându-se discerne, în spaţiul Voivodinei, o populaţie având cutume generale asemănătoare, dincolo de elementele specifice ale apartenenţei etnice. Reconfigurarea concretă a realului, reprezentările grupurilor etnice minoritare despre sine şi despre ceilalţi se articulează multiplu în context multietnic, aşadar implicit multicultural - se realizează şi pe cale livresc-artistică, ca un mod special de cunoaştere şi comunicare. Disciplinele ştiinţelor umane reuşesc să fuzioneze elemente ale constructelor într-o viziune interdisciplinară care îşi are punctul de plecare în psihologia socială, formând un model relativ unitar al fenomenelor reprezentaţionale. Scriitor aparţinând minorităţii române din fosta Iugoslavie şi co-fondator la studiilor universitare româneşti din aceeaşi ţară, Radu Flora şi-a asumat un rol de catalizator şi de observator al acestei comunităţi.

Vârtejul

Parte a trilogiei (*Capcana, Vârtejul, Zidul), Vârtejul* construieşte adevărate reprezentări sociale ale unui mediu multicultural şi multilingvistic – în special provincia Voivodina din a doua jumătate a secolului trecut, înainte şi după cel de-al doilea război mondial. Analiza literaturii diasporei pune în lumină procese de transformare a realităţii sociale într-un obiect mintal fragmentar pentru că reprezentările preluate de individ din mediul social sunt produsul elaborării şi prelucrării mai multor generaţii, însă pârghiile de raportare în relaţiile interetnice sunt mai complicate pentru că memoria colectivă este stratificată inegal, cunoaşte rupturi, diluări, dar şi o îmbogăţire a perspectivelor. Reprezentările nu se raportează la percepţii spontane – chiar dacă ele se sedimentează, prin filtrare, în timp, ci se referă la imagini ale duratei, purtătoare de mesaj al unui individ sau al unui grup: „Reprezentările sunt construite, dezvoltate şi purtate de grupurile sociale. Cercetarea trebuie să surprindă legătura existentă între un grup social şi obiectul reprezentării" (Curelaru, 2006: 37). Contextul în care se mişcă personajele lui Radu Flora este unul al mozaicului etnic, cu solidarizări şi desolidarizări în funcţie de interesele de grup sau de cele individuale. Literatura conturează constructe sociale la nivel individual şi colectiv, structurate literar-antropologic, în special dacă formula narativă este una dominată de realismul verist: „Obiectivitatea auctorială poate însemna în fine ceea ce Flaubert a denumit *impassibilité,* un simţământ de detaşare sau de despătimire faţă de personajele şi evenimentele propriei povestiri" (Wayne, 1976: 116). Autorii recreează mecanismele prin care personajele se raportează la un mediu social, colorat afectiv, politic, istoric etc.

Trilogia lui Radu Flora schiţează o conştiinţă colectivă a românilor din Voivodina, conştiinţă cristalizată în raport cu alte etnii ale acestei regiuni interculturale – care coroborează idealuri, sentimente, reprezentări ce dictează comportamente individuale şi colective, articulate într-o realitatea comună unui ansamblu social. De la muncile câmpului, relaţiile de familie, mediile profesionale, influenţa politicului până la interferenţa culturilor – care, constat, nu a creat o reală aculturaţie, totul reuşeşte se întemeieze construcţii socio-cognitive relativ unitare, învestită cu semnificaţii dictate de

procesul activităţii mentale. În cazul romanului *Vârtejul,* al doilea roman al trilogiei, aceste constructe sunt puternic marcate de etnic în contextul ex-iugoslav. Ţesătura romanului este bipolară, cu două perspective care alternează: personajul principal, tânărul învăţător Mihai Câmpeanu încearcă să se integreze în comunităţile unde va fi repartizat (trăind iubiri succesive pentru Marioara, Eva Pitac, Viorica, Lenuţa), amintindu-şi serviciul militar în Herţegovina, dominată de alt tip de cultură decât cel din Voivodina, într-un oraş preponderent musulman, „Cu biserici şi cu moschee. Cu mahalale. Şi inevitabila *cearşie*. Cu cafenele şi cu ceainării. Cu prăvălii şi cu prăvălioare. Cu multe ateliere. Un adevărat bazar" (Flora, 1980: 12). După existenţa sa la interferenţa culturii sârbeşti cu cea română, maghiară şi germană, contactul cu oraşul fondat de turci în secolul XVI îmbogăţeşte perspectiva asupra unei zone eterogene, cu acomodări şi rupturi succesive; fiul al Câmpiei Panonice (numele Câmpeanu este simbolic), obişnuit cu aşezări ramificate şi întinse, are nevoie de puţin timp pentru a se familiariza cu locurile: „Arhitectură cu elemente osmanlâi. Bizantine. Romanice. Renascentiste. După cum era şi populaţia. Ortodoxă. Musulmană. Catolică" Ibidem: 12), spre deosebire de casele şvăbeşti din satul voivodinean Glogovăţ, unde va lucra la un moment dat. Reşedinţă a mitropolitului Herţegovinei şi a episcopului catolic, alături de imam, Câmpeanu retrăieşte istoria oraşului prin experienţa directă, mai ales în zilele libere. Militarii alături de care îşi satisface serviciul militar alcătuiesc un mozaic reprezentativ pentru acea parte a Balcanilor; prietenii săi erau croatul Mile şi macedoneanul Petre Stefanovschi. Nu etnia, ci calitatea umană contează în contexte normale, care exclud politicul, războiul. Utilizarea limbii materne este judecată în termeni practici; singurul român care-şi executa serviciul militar era în altă unitate, simţea nevoia să vorbească limba română, dar „nu exista nici un folos practic de pe urma folosirii acesteia" (Ibidem: 27), iar „limba sârbă era limba în care se înţelegeau cu toţii" (Ibidem: 28). Din Mihai Câmpeanu devenise Mihailo Chempean. Intrat în conflict cu autorităţile în prima parte a trilogiei, salvat prin efectuarea serviciului militar, este repartizat la Glogovăţ, după tentativa de a reveni la Plopu, unde autorităţile doresc să trimită în locul lui un învăţător sârb, care nu este primit de comunitate pentru clasele cu predare în limba română. Sat locuit preponderent de nemţi, apoi de sârbi, români şi maghiari aflaţi într-un relativ echilibru de raporturi sociale până la izbucnirea celui de-al doilea război mondial, mai târziu relaţiile se vor tensiona şi restructura, în funcţie de coaliţiile în care intră etniile şi naţiunile – sârbii şi românii de o parte, iar nemţii, de cealaltă parte. Scrisorile expediate către mama sa sunt un pretext de a descrie zona de puternică influenţă musulmană a Regatului Sârbesc: fesurile roşii, cu ciucuri, înşirate în vitrine, papucii galben din piele de viţel, bogat ornamentaţi şi cu talpa căptuşită, moriştile aurii de măcinat cafea, braga şi saraiiile, moscheile, bisericile de diverse confesiuni, arhitectura – astfel că micuţa alcătuire a Herţegovinei este percepută ca un loc oriental-cosmopolit. Soldaţii analfabeţi din diversele regiuni aflate sub administraţie sârbească erau şcolarizaţi în limba sârbă, iar scrierea – cu litere chirilice. Incursiunile în trecutul apropiat al efectuării serviciului militar, care desparte prima parte a trilogiei de cea de-a doua, alcătuită din romanul *Vârtejul,* are rolul de a face legătura între evenimente, oglindind constructe sociale din două părţi opuse şi aflate sub influenţe diferite ale Regatului Sârbesc: dincolo de elementul comun dat de cultura şi administraţia sârbă, rămân *patternuri* puternice turceşti, pe de o parte, austro-ungare, pe de alta.

Radu Flora reface bine şi articulaţiile funcţionării şcolii, care încearcă să păstreze un echilibru între interesele de grup etnic şi cele profesionale, în funcţie de care inspectorul cercual face numirile în învăţământ. Lupta dintre radicali şi democraţi ajunge să implice şi sistemul educaţional, minorităţile trebuind să facă faţă la cel puţin două provocări importante: păstrarea culturii şi a limbii materne, evitarea amestecului în politic, în special cea din urmă mai greu de realizat. Inspectorii înşişi îşi pot păstra cu dificultate neutralitatea (inspectorul Martinov este radical convins, pe când inspectorul Tomici, simpatizant al cauzei româneşti prin fapte, evită implicarea politică). Aplicarea reciprocităţii în Convenţiile dintre state vizează şi şcoala: „-Învăţământul decurge în şcoală în limba sârbocroată. Măcar că nemţii ar avea dreptul, după Convenţia de pace, să aibă secţii în limba lor. Dar,

fiind cam un sfert din elevi români şi unguri, ce putem face?... […] cu România am semnat, de mai mulţi ani, o Convenţie şcolară. Avem şi noi şcoli în limba noastră la ei. […] Şi copiii români, cu cei nemţi şi maghiari – şi câţiva copii sârbi care există în sat – făceau cu toţii cursuri în limba sârbă. Dar avem sugestii, din partea conducătorilor politici români, să aplicăm Convenţia. Să deschidem secţie română şi la Glogovăţ" (Ibidem: 54-55). Deschiderea şi menţinerea unei secţii în limba română pentru clasele I-IV (o clasă combinată) devine o luptă tenace, cu toate că aprobarea este uşor obţinută din motive de tactică politică, aşa cum însuşi inspectorul recunoaşte: „Ar fi bine să deschidem şi secţie românească. Prea şi-au luat nemţii de acolo nasul la purtare" (Ibidem: 56). Lupta dintre două etnii avantajează, astfel, etnia română; într-un astfel de context, este firească restructurarea permanentă a reprezentărilor sociale. În primele clase, I-II, limba de studiu este, fie şi neoficial, preponderent germană, în timp ce pentru clasele III-IV există exclusiv învăţători sârbi, deşi învăţătorii nemţi comunică în sârbă cu copiii celorlalte etnii, iar ci ai lor – în germană. Învăţători nemţi, sârbi, maghiari, români care-şi cunoşteau în mai mică sau mai mare măsură limba, recurgeau la „limba statului" sau „limba administraţiei", cum este numită adesea sârba, pentru comunicări mai ample. Copiii de etnie română ezită să frecventeze cursurile pentru că se simt marginalizaţi, dezvoltă un complex de inferioritate; alcătuirea unei clase cu predare în limba română dă speranţe atât copiilor şi părinţilor, cât şi învăţătorului, care speră că va avea efectivul numeric necesar. Trăind la întretăierea imperiilor, limba oficială, implicit de şcolarizare, se schimbă de la o generaţie la alta; părinţii au făcut şcoală în limba maghiară, iar aşa cum directorul Miatov remarcă, „copiii nemţi sunt cam agasanţi. Cam obrăznicuţi. Îşi cam bat joc de colegii lor români. De îmbrăcămintea lor. De traistele lor şcolare. Ţesute la război. De opincile lor. De căciulile lor. […] Îi şi bat adesea" (Ibidem: 123). Aceştia cer secţii în limba germană, creând disconfort autorităţilor. Românii sunt valorizaţi pozitiv de către sârbi şi de către autorităţi, în general, fapt ce facilitează crearea unei secţii în limba română. Desigur, religia ortodoxă comună este un factor coagulant în faţa unui duşman presimţit, iar izbucnirea războiului va confirma acest lucru. Clasa dorită se coagulează, cu toate că un număr mic de elevi, care au început şcoala în urmă cu doi-trei ani, continuă studiile la secţia sârbo-germană din raţiuni practice: germana este percepută ca limbă internaţională, iar sârba este limba oficială a statului. Păstrarea limbii maternă are valoare emoţională, o cunosc, dar ei se orientează pragmatic. Preocuparea principală a tânărului învăţător era să-i înveţe forma literară a limbii române, pentru că „toţi copiii răspundeau în dialect" (Ibidem: 139). Susţinut de colegii săi sârbi, tratat cu răceală mai mult sau mai puţin politicoasă de colegii germani şi maghiari, Câmpeanu reuşeşte să constituie o clasă, succesele nu întârzie să apară, dar apoi va trebui să depună eforturi pentru a rămâne independent politic. Partidul Naţional Român se face tot mai simţit prin publicaţia „Solia", iar refuzul învăţătorului de a se implica politic este luat drept trădare, nu neutralitate, ba de un partid, ba de altul, ba de propria sa etnie, ba de populaţia majoritară. De un tratament similar are parte primarul Şvaner, care evită excesele radicalilor din *Kulturband,* iar tinerii germani îl consideră trădător. Marele succes şcolar al copiilor care învaţă limba română literară se transmite şi familiilor, care înlocuiesc măcar unele regionalisme subdialectale cu forme corecte, cu toată că la început acestora li se păreau ciudate, dat fiind faptul că aceste comunităţi au pierdut contactul cu dezvoltarea limbii române literare din ţara-mamă. Relaţiile dintre cadrele didactice erau şi ele o reflectare a macrosocialului. Învăţătorul Vunderli, austriac de şcoală veche, trăieşte nostalgia gloriei imperiale, dar vârsta înţelepciunii îl ţine departe de atitudini extremiste, de decizii iraţionale, considerate adevărate aventuri; el chiar vorbea, chiar dacă incorect, limba română, bucurându-se de succesul copiilor, dar şi al învăţătorului român, care aduse limba maternă în spaţiul oficial al comunităţii. Învăţătorul Balog era fermecat de versurile lui Petofi, de datinile legate de Sfântul Ştefan; convingerile sale actuale ţineau mai mult de apartenenţa la o clasă socială sau alta (dispreţuia şi acum familiile foştilor *bireşi* unguri), decât de politic, ca urmaş al vătafului de pe moşia fostului grof maghiar al ţinutului. Tot de natură extraetnică şi extraconfesională ţine rivalitatea dintre preoteasa Ioana şi Frau Lizi, menajera preotului catolic şi după gura satului, mai mult decât atât, soţia

preotului Avram considerând că are un statut oficial, pe când menajera, unul incert, fapt care-i crea disconfort la fiecare întâlnire cu preoteasa româncă. Fraulein Hilda, farmacista, este percepută ca arogantă „mai ales cu românii. Pe care îi considera cam murdari. *Schmutzig"* (Ibidem: 265). Activităţile şcolare devin, implicit, parte a jocului politic; spectacolul pregătit de elevi în limba română îl mulţumeşte pe directorul Miatov pentru că era o manifestaţie exterioară comunităţii germane.

Cutumele Celorlalţi sunt atent receptate încă din copilărie; Mihai Câmpeanu îşi aminteşte o scenă din Glogovăţ, în care etnicii germani plecau la munca câmpului în trăsuri, femeile purtau pălării mari, galbene, din paie, bărbaţii nu purtau obielele balcanice, ci pantofi – dându-i senzaţia că erau mult prea bine îmbrăcaţi pentru asemenea activităţi cotidiene. Ţinuta lor era alcătuită, în funcţie de sezon, din papuci de piele, ghete sau bocanci, paltoane lungi căptuşite cu blană de oaie ori paltoane scurte din aba groasă, pălării şi şepci din catifea sau din *şubă.* Spre deosebire de cele ale românilor, nu erau miţoase ori cu moţul scos în afară, ci turtite, confecţionate cu atenţie în ateliere, nu făcute la domiciliu; culoarea albă domina. Totul i se părea lui Câmpeanu un semn al prosperităţii şi al unui nivel de viaţă superior celorlalte etnii. O ţinută diferită, în special a tinerilor, o uniformă paramilitară schiţată, începeau să aibă simpatizanţii radicali ai organizaţiilor germane – cizme negre, şepci negre fără cozoroc, mai curând mărşăluiau decât mergeau, iar tonul era grav-agresiv. Satul era plin de biciclete, de prăvălii şi ateliere meşteşugăreşti, cu firme impunătoare, în germană şi în sârbă, pe când clădirile care aparţineau sistemului administrativ al statului aveau firme doar în limba sârbă. Cu plăcută surprindere observă un nume românesc, al croitorului, dar scris în sârbă: Jon Krecu (Ion Creţu). Etnia germană este pozitiv valorizată, până la izbucnirea celui de-al doilea război mondial. Contaminarea culturală era puternică şi dictată de grupul etnic majoritar. Toţi locuitorii se salutau în germană, nici îmbrăcămintea nu era o marcă a unei comunităţi, ci destul de unitară, arhitectura adoptată era şvăbească: case cu trei ferestre la stradă, între care una „umflată", ieşită în afară prin două mici geamuri laterale, în loc să fie încastrată în zid - un adevărat observator - uşa de intrare era mică, aşezată sub *formaorul* [mic intrând exterior, marcat printr-o boltă care face legătura dintre scări şi uşa de intrare în casă] din faţă, cu deschidere spre un târnaţ construit pe stâlpi de-a lungul casei. Casele considerate moderne aveau patru geamuri la stradă. Casa Vioricăi Iencea era cea a unor oameni înstăriţi; arhitectura nu marca apartenenţa etnică, ci starea materială, mărcile etnice fiind unele de mici detalii: „Curtea le era bine aranjată. În fond, era împărţită în două. De un hambar. Cu o poartă mare. Care despărţea curtea propriu-zisă de arie. Aici erau jivinele. Fântâna de apă. Oboarele de porci. Ştala de cai. Cupa de paie. Şi altele. Necesare unei gospodării. Ţărăneşti. În fund de tot era grădina. Ascunsă de arie de cupa de paie. Şi de un şopron. Pe trei corni. Pentru lemne. Grape. Plug. Şi altele. Trăsura era în altă şură. Ceva mai în faţă. Aproape de fântână" (Ibidem: 80). Spre centrul aşezării, casele deveneau tot mai impunătoare şi tot acolo se acumula activitatea de negoţ şi meşteşugărie – băcănia, croitoria, pantofăria, cafeneaua – acestea în proprietatea nemţilor şi a evreilor. Întreaga viaţă a comunităţii, fie ea socială sau personală, era supusă judecăţii „gurii satului", aşa cum se întâmplă, în general, în mediul rural: „Pe urmă, gura lumii. Femeile – tinere şi bătrâne – care stau după geam. După perdele. După obloane. Prin porţi. Pe la colţuri. Cu care te întâlneşti pe stradă. Şi care te judecă. Se izbesc cu coatele" (Ibidem: 229). Actele de caritate sunt apanajul familiei preotului şi nu ţin cont de apartenenţa etnică a destinatarului; astfel, preoteasa Ioana făcea pachetele de sărbători, pe care le ducea copiilor săraci, români sau unguri. Generaţiile vechi dovedesc respect faţă de preoţi, indiferent de confesiune. De fapt, era respectul datorat ideii de religie, devenit tot mai străin celor tineri. Conflictele nu lipsesc, aşadar, în sânul unei comunităţi etnice, nu doar între comunităţi. Atitudinile moderate, tolerante se opun celor extremiste, indiferent de comunitate: generaţiile vechi de germani încearcă să cenzureze tendinţele spre exagerare periculoasă ale generaţiei tinere, preotul Valeriu Dinu reproşează preotului Avram şi învăţătorului Câmpeanu lipsa de implicare politică, militantismul pregnant în problemele comunităţii. Deciziile personale erau (şi încă mai sunt, pe alocuri) greu de

aplicat acolo unde individualitatea se cere topită în creuzetul înfruntării de orgolii. Hramul bisericii catolice, *chirvaitul* nemţesc de la mijlocul lunii august, este prilej de mare sărbătoare pentru întreaga comunitate. Se sacrifică animale, se petrece în *Marktplatz*, unde trupe de circ cu menajerie exotică (lei, tigri, cămile, maimuţe, ponei) şi artişti ambulanţi, *ringhişpilul* (Vârtejul), caruselul (vârtelniţa) cu cai şi căruţe pentru copiii mici, *leţederii* (turtarii) confecţionau figurine dulci în formă de cocoş, inimă, peşti, cerculeţe, triunghiuri, vânzătorii de halva, bomboane, mere zaharisite, cafegii cu cafele şi băuturi răcoritoare, ţinte pentru tir - umpleau spaţiul spre bucuria tuturor, atingând apogeul în ziua de duminică: „Veneau oameni şi din alte sate. Sârbi. Români. Unguri. Slovaci" Ibidem: 272). Şi îmbinând amuzamentul cu pragmatismul, alături se desfăşura târgul de animale, în care se făceau afaceri bune.

Confesiunea religioasă juca un rol important în structurarea comunităţii eterogene, dimensiunea bisericii semnalizând predominanţa unei etnii sau a alteia: „Biserica era mare. Impozantă. Catolică. Nemţească. În stil gotic. Românii aveau o biserică mai modestă. În partea lor a satului" (Ibidem: 76). Biserică sârbească nu exista la Glogovăţ, dat fiind numărul foarte mic de etnici sârbi. Puţinii copii sârbi, în general ai, notabilităţilor, învaţă în clase de limba germană. Preotul german Franz Fuchs, vorbea limba germană cu toţi sătenii, dar slujba o ţinea în limba latină. Preoţii organizau ore de religie menite să menţină şi să structureze şi mai bine apartenenţa la un grup social; publicaţia „Solia", în limba română, era condusă de preotul Vasile Filipescu, având colaboratori majoritari tot preoţii ortodocşi, iar în jurul acesteia se închegase o societate culturală, „Biruinţa", care transformă ziarul într-unul de propagandă, având ca slogan *Sângele naţiunii;* una din revendicările importante era autonomia culturală, văzută „mereu în colizie cu alte culturi. Cu alte naţiuni. Mai ales cele conlocuitoare. Care se puneau în confruntare. Se ciocneau. În veşnice antagonisme. Reale sau inventate" (Ibidem: 90) Programul era declarat naţionalist, cu secţii de activişti, nu adoptaseră uniforme, dar cereau ţinută şi atitudine dârze. O altă societate culturală puternică, rapid orientată politic, era cea germană, *Eintracht* („Unirea"), devenită *Kulturbund* odată cu acutizarea relaţiilor etnice din apropierea celui de-al doilea război mondial. Revendicările erau similare cu cele ale „Biruinţei", însă nucleul nu-l constituia preponderent preoţimea, ci alături de preot,în aceeaşi măsură intelectualii comunităţilor germane, pătura socială bogată şi medie, ceilalţi orientându-se, precum românii din aceeaşi categorie socială, spre J.R.Z.[3]: „Dar cinismul şi prepotenţa […], megalomania, brutalitatea lor, spiritul milităresc, au reuşit să respingă o parte a populaţiei germane. Pe ţăranii harnici. Statornici. […] Mica diasporă românească de la Glagovăţ nu era nimic în ochii celor de la *Eintracht.* […] Cel mult dacă îi îndestoiniceau cu denumirea generică de *Rumanien*" (Flora, 1980: 95). În mod tradiţional, intelectualitatea rurală, alături de mica-burghezie, ocupă un loc central în luarea deciziilor pentru comunitate şi în ceea ce înseamnă „puterea exemplului", reprezentând, la scară mai mică, rolul social puternic: „rolurile ocupă o poziţie mediană în memorizarea socială, făcând să se întâlnească implicitul şi explicitul, trecutul şi prezentul, cadrele de constrângere şi jocurile de interacţiune" (Kaufmann, 2008: 34). Neavând un partid etnic pe care să-l voteze, ori se abţineau de la vot, ori votau, mai ales românii, cu cele două partide rivale tradiţionale şi puternice în Serbia, O.D.U. (Opoziţia Democratică Unită) şi J.R.Z. Intoleranţă etnică par a manifesta mai ales generaţiile tinere, doritoare de a pune imediat mâna pe putere şi fără practica îndelungată a relaţiilor sociale fireşti, care duc la diverse forme de acceptare şi de toleranţă: „ puterea se constituie împotriva societăţii, drept pentru care […] aceasta o păstrează într-un fel în afara sa şi ţine sub control tentaţiile sale coercitive" (Mihăilescu, 2009: 169). Astfel, radicalizarea unei părţi a *Eintrachtului* şi transformarea lor, în timp, în organizaţie paramilitară a *Kulturbundului* se datorează unui nucleu tânăr care se vrea reformist şi ultrapragmatic, dar şi unii tineri din J.R.Z. şi-au creat o uniformă paramilitară

[3]J.R.Z. – sr. Jugoslovenska Radikalna Zajednica (Uniunea Radicală Sârbă).

– cămaşă albastră cu mâneci scurte, pantaloni scurţi, negri, cu centură proeminentă; eşecurile personale sunt puse pe seama Celorlalţi, incapacitatea de a prospera ar putea fi schimbată în succes dacă celelalte etnii din Serbia ar fi părăsit „de bună voie ţara asta. Să plece. Fiecare în ţara sa. În graniţele sale. Etnice" (Flora, 1980: 112)– cum spune soldatul Marco Nişevici, coleg de armată cu Câmpeanu şi detestat de aproape toată lumea. El nu vedea identităţi personale în ceilalţi, ci îi vedea ca simpli purtători ai stereotipurilor în general negative ale unei comunităţi etnice. Îşi supravalorizează apartenenţa, diminuând-o pe a altora şi alterându-şi, implicit viitorul, pentru că orice grupa social care nu-şi evaluează corect trecutul şi prezentul riscă să fie surprins nepregătit de întâmplările viitorului: „Omul nu poate modela forma viitorului fără a fi conştient de condiţiile sale prezente şi de limitările trecutului său" (Ibidem: 112). Lumea era împărţită iremediabil în Noi şi Ceilalţi, tăind consecvent punţile dintre categoriile stabilite de el însuşi. Românului îi dă ordine: *„-Hej, Vlah!...* Ei, valahule!..." (Ibidem: 112) şi spune glume cu conţinut jignitor la adresa românilor, iar unui albanez îi spune „şiptar puturos", declanşând riposta fizică dură (şi firească) a acestuia. Atitudini extremiste, intolerante se conturează, aşadar, în toate etniile prin valorizarea excesivă a apartenenţei etnice, ignorând o natură umană comună, precum şi valorile individuale: „Între identitatea individuală a fiecărui om şi identitatea antropologică a speciei se află un şir nesfârşit de identităţi relative şi active. Una dintre acestea este identitatea etnică […]" (Ibidem: 112).

Tensiunile se amplifică odată cu semnele războiului în Europa: „Comercianţii şi meşteşugarii nemţi erau, în bloc, *Ein-Kult*. Şi-i sabotau pe ceilalţi. Câţi erau. Concurenţi. Evrei. Români. Corpuri străine" (Ibidem, p. 158). Rând pe rând, germanii evitată comercianţii de alte etnii decât cea germană, odată cu izbucnirea războiului sfârşind prin a-i agresa în vârtejul celui de-al doilea război mondial, care dislocă valorile unei comunităţi sedimentate în timp prin acorduri tacite şi chiar prin tensiuni, scoate la suprafaţă instincte atavice, precum vârtejul apei, prundişuri, scăpând de sub controlul raţiunii: „La evreul Rozman se duceau mai des românii. Fiindcă era om bun. Prietenos. Amabil cu toată lumea. Şi veneau pomiliari din alte sate. Sârbi şi români. Tot la Rozman la moară" (Ibidem: 159), acesta adresându-se în limba lor, îi tratau egalitar, în timp ce la moara lui Preml-Hauptman se simţeau discriminaţi. Marca puternică a apartenenţei la o etnie sau alta este şi refuzul de a vorbi altă limbă decât cea a grupului său etnic: funcţionari sârbi de la primărie vorbesc doar sârbeşte cu ceilalţi, după mulţi ani de şedere într-o comunitate multietnică, unii germani cer funcţionarilor aparţinând diverselor etnii să le cunoască limba, în caz contrar recurg la mimică. Aceste atitudini traduceau în exterior lupta surdă pentru un loc central, pentru dominare în comunitatea mozaicată etnic: „Dar limba era aici doar instrumentul exterior. Şi nu limba era în litigiu. Ci doar atributele pe care aceasta le aducea cu sine. De ordin economic. Social. Cultural. Administrativ. Politic" (Ibidem: 164). Micile conflicte etnice, înfruntările din şcoală şi din comunitatea sătească sunt o reprezentare, la scară mică, a conflictelor şi a rivalităţilor mari. Uniforma paramilitară pe care o adoptă, în timp, şi tinerele femei de etnie germană, este tratată cu ironie, replică la dispreţul cu care tratează aceste formaţiuni ale *Kulturbundului* celelalte etnii: „De crezi că acum-acum vor pleca într-o excursie alpinistă. Şi parcă pe el nici nu-l observă. Parcă ar avea o aversiune faţă de bărbaţii bruneţi. Cei ce nu-s blonzi sau roşii. Şi cei ce n-au pistrui pe faţă" (Ibidem: 221). Cu cât tensiune creşte, cu atât relaţiile aparent normale până nu de mult, se schimbă. Câmpeanu preferă să închirieze trăsura pentru diverse transporturi casnice de la etnicii maghiari, evitând să ceară servicii nemţilor; copiii ajung să se agreseze, ţipătul *Walachen* este urmat de o ploaie de pumni între micuţii români şi germani, care până atunci nu se evaluau etnic, exemplul şi educaţia adulţilor fiind cea care îi mutilează sufleteşte. Relaţiile reci-politicoase dintre cadrele didactice devin ostile; în plină amplificare a tensiunilor, cu războiul aproape, Câmpeanu este tratat firesc doar de către Vunderli, Petrovici şi Clarici. Vârtejul apropiatului conflict mondial îi absoarbe pe toţi – tineri, maturi, copiii, intelectuali, negustori, ţărani şi muncitori. Coeziunea familiilor se clatină uneori sub impactul deciziilor diferite ale membrilor familiei, aşa cum se va întâmpla şi cu cea a tânărului învăţător. Cu timpul, aversiunea mocnită se va transforma în violenţă

manifestă. Cafeneaua evreului Barman este prima ţintă, geamurile sunt sparte ca un dublu protest: faţă de etnia proprietarului şi faţă de elevii români care pregăteau serbarea de Crăciun şi pregăteau scena acolo. Ceilalţi se solidarizează contra vandalizării şi decid participarea la serbarea pregătită de învăţător şi de părintele Avram, - care începe cu prima strofă a imnului regal sârb, *Bože Pravde:* „Obligaţia era obligaţie. Statul era stat" Ibidem: 245). Aşadar nimeni nu pune în discuţie autoritatea statului. Prima serbare românească a continuat cu lăutarii aduşi de cârciumar de la Ismir, adulţii continuând petrecerea până în zori în cântece şi dansuri sârbeşti şi româneşti. Mediatori sociali în mod implicit, negustorii se află la intersecţia culturilor. Barman ştia limba germană, având bunică nemţoaică, limbă folosită de familie, în cadrul dialectului şvăbesc. Micuţa serbare organizată de elevii români testează atât convingerile interioare, cât şi comportamentul exterior al etniilor. Învăţătorii sârbi, învăţătorul Vunderli şi primarul Şvaner - germani, notarul şi vicenotarul – sârbi participă la serbare. Tinerii germani din *Kulturbund* înnoadă tradiţia ritualică a strămoşilor, cu funcţie simbolică regenerativă: „Au aprinsa focuri. Mari. De tabără. Dansau în jurul lor. Cu ritualuri străvechi. Păgâne. Invocând vechile zeităţi. Germanice. Gotice. Gepidice. Longobarde. Alemanice. France. Ci jertfe. Ceva preschimbate. În miei şi viţei. La frigare" (Ibidem: 259).

Comunităţile multietnice confirmă mai bine faptul că îndeobşte „culturile se află în relaţii variabile de comunicare şi interferenţă, nicio cultură nu e singură pe lume şi nu este singura valabilă, iar conservarea diversităţilor aflate în interacţiune este o condiţie a dezvoltării umanităţii" (Georgiu, 1997: 87). Grupată în jurul şcolii prin învăţătorul Câmpeanu şi al bisericii cu atitudine moderată datorită părintelui Avram, nucleul din satul Glogovăţ este emblematic pentru încercarea comunităţilor româneşti, în acest caz de două ori minoritară, în ţară şi în sat, de a-şi restructura cultura etnică în lumina noilor reglementări legale dintre Regatul României şi Regatul Serbiei, pe fundalul tensiunilor care anunţă cel de-al doilea război mondial. Parte a fenomenului cognitiv, reprezentările sociale structurate afectiv şi normativ, au ca punct de plecare modul în care indivizii înşişi de revendică de la un grup social, uneori în conflict cu felul în care ceilalţi percep le percep apartenenţa şi dreptul de a ocupa un loc într-un context mai mic sau mai mare.

Zidul

Zidul este ultima parte a trilogiei compusă din romanele *Capcana, Vârtejul, Zidul,* trilogie devenită adevărat bildungsroman ce urmăreşte destinul individual tumultuos, mutările învăţătorului Mihai Câmpeanu dintr-un post didactic în altul, impactul relaţiilor sociale şi amoroase cu refuzul său de a face compromisuri. Mutat din nou, în toiul iernii, în alt post didactic, la Ismir, sat sârbesc, se bucură de liniştea sărbătorilor de iarnă în casa natală de la Satu-Mare, savurează obiceiurile din preajma lor, amintindu-şi de copilărie. Obiceiurile cu măşti, străvechi în toate civilizaţiile umane, având o simbolistică bogată şi în schimbare odată cu evoluţia societăţii, îl scot temporar din tristeţea gândurilor cotidiene, generate de conflictele profesionale, fiind un prilej, la nivel narativ, de evocare a unor aspecte din satul tradiţional bănăţean: „Grupul de măşti, de <<oameni schimonosiţi>>, era de cel puţin zece. Bărbaţi şi femei. În fond, erau cu toţii bărbaţi. Doar travestiţi unii dintre ei în femei. [...] În cap aveau nişte peruci de lână.

Erau cu toţii căniţi pe faţă. Cu funingine. Şi cu roşeaţă făcută cu apă, din cărămidă arsă. Tocată. Cu haine zdrenţuite. Cu nişte săbii încinse. De lemn. În cap cu oale. Drept coifuri. Unul bătea într-o tobă. Altul avea o scripcă – de tuleu. Sunetele ieşeau din gura scripcarului. Al treilea sufla într-un corn. De porcar" (Flora, 1983: 10). Observaţia detaliată trădează cercetătorul de teren care a fost Radu Flora, inserând în textul literar, la nivel descriptiv şi sporind autenticitatea, obiceiuri ale locului practicate de toate etniile, dar cu elemente particularizatoare. Colindele, obiceiul *Cerbului* împodobit

cu hârtii multicolore, suntetul bicelor pocnind pe străzi îi aduc, involuntar, în minte lumea copilăriei şi a tinereţii timpurii, pline de speranţe, dezmăgirile succesive în dragoste şi în profesie. Incursiunile la târgurile din satele mari, precum cel de la Glogovăţ, presupune planuri practice, de vânzare-cumpărare în raport de nevoi stricte: cumpărarea vasului pentru curechi, a unei viţele, a laviţei pentru căruţă (*cocie*) presupune vinderea altor produse („vreo trei purcei"), dovedind o raţională cunoaştere a mersului pieţei în funcţie de posibilităţi individuale. Nu lipsesc nici datele despre evenimente violente – crime, incendii, tâlhării - petrecute în comunităţile rurale, generate de conflictele privind proprietatea ori de natură personală, amoroasă. Armele utilizate erau cuţite, topoare, drugi de fier, ciomege, iar nu arme de foc, pentru că nu le aveau. Tihna bătrânească vine să contrabalanseze momentele de răfuială, schiţând un obicei comun în mediul rural, unde posibilităţile de socializare nu sunt numeroase şi grupate pe criterii de vârstă şi sex: „Şi mai erau şi bătrânii. Pe afară. Pe scaunele de la stradă. Cu bâte. Sau fără ele. Cu mustăţi albe. Şi cu poveşti. Lungi. Prelungi. Pentru cei ce se aflau. Să le asculte" (Ibidem: 175). Din peisajul comunitar nu lipsea formaţiunea voluntară de pompieri, care înhăma, la semnalul gornistului, patru perechi de cai la două trăsuri încărcate cu butoaie pline de apă. În lipsa unui incendiu, se organizau parade ale acestora, ce aminteau de obiceiuri haiduceşti şi intonau cântece de haiducie: „Srem, Banat i Bačka,/ Tri srca junačka..." („Sremul Banatul şi Bačka,/ Trei inimi viteze..."), ceremonie urmată de o masă copioasă la iarbă verde. *Plăieşul* este cel care răspunde de ordinea publică*;* în comunităţile mai mici, există *subaşi* (paznici de câmp)*,* plătiţi tot de stat, care cunosc proprietăţilor sătenilor şi reacţionează la orice formă de încălcare a acestora. Un alt obicei este cel din ultima zi de şcoală înaintea vacanţei de Paşte, când se punea „cloţa pe ouă", adică şcolarii aduceau învăţătorului ouă şi le puneau într-un coş tapetat cu frunze, flori şi crenguţe verzi, mai ales de dud şi de măgrin (salcâm). Numărul de ouă traducea situaţi materială şi poziţia socială a familiei din care provenea copilul. În sate se mai practica, la nivel comercial, scimbul în natură, astfel copiii din Satu-Mare „alergau la Isa. Halvagiul. Care le dădea câte o înghețată. Trei cucuruji bucata" (Ibidem: 366). Jocul tradiţional, în zile de sărbătoare, din faţa primăriei respecta vechi ritualuri în organizarea lui, cercurile concentrice fiind compuse în funcţie de statutul marital, de sex şi de vârstă: bărbaţii „formau cercul cel din afară al jocului. Cel mai larg. Apoi femeile. Mamele fetelor. Sau ale junilor. Care urmăreau cu ochii cu cine le joacă fata.

Cercul cel mai restrâns era acela al jucătorilor. Care se îmbulzeau. Ca într-o coşniţă. Fetele de-o parte. Băieţii de alta. Într-o parte junii. În alta cei căsătoriţi. Într-o parte fetele. Candidate la căsătorie. Aiurea nevestele" (Ibidem: 374). Tinerele soţii purtau pe cap o basma, numită „căiţă", iar fetele erau cu capul descoperit, cu părul împletit în „conci" sau „punge". Bărbaţii însuraţi purtau pălării ornate cu pene ori cu broşe, dansau numai cu soţiile, pe când junii (tinerii necăsătoriţi) erau cu capul descoperit şi îşi alegeau ce partenere de joc doreau. Adesea, fetele şi băieţii purtau mănuşi albe, fetele şi nevestele purtau salbe de galbeni, numărul şi mărimea galbenilor indica starea materială a familiei, fiind observat fiecare nou galben adăugat. Cei mai mari erau taleri „de mărimea unui ou. Dar rotund. Cu chipul bătrânului Franz Joseph" (Ibidem: 375). Salbele şi „lanţele" de pământ stabileau gradul de dezirabilitate al fetei pentru a fi luată în căsătorie. În satele preponderent româneşti se juca după muzică populară românească, majoritatea unei comunităţi stabilind desfăşurarea sărbătorilor. În Glagovăţ, unde populaţia germană era majoritară, „românii nu aveau jocul lor. Ci dansau doar pe la serbări. Prin săli. Şi mai mult jocuri moderne. Nemţeşti. Valsuri. Tangouri. Foxuri" (Ibidem: 376).

Anul Nou este timpul reflecţiilor, al privirii spre trecut şi spre viitor. Slujba de la biserică, corul pregătit special pentru acest moment al trecerii dintre ani are un aer de solemnitate; dincolo de valorile ritualice sacre, menirea preotului este şi aceea de radiografiere a comunităţii, slujba de Anul Nou sfârşind cu un raport privitor la: numărul nou-născuţilor, al celor botezaţi ortodocşi, numărul căsniciilor încheiate şi desfăcute, al celor „răposaţi", păstrând, încă, vechile obiceiuri ale administraţiei parohiale, religioase, chiar dacă acum registrul era unul laic. Raportul stârneşte discuţiile comunităţii, prezenţa altor etnii stârnind controverse: „*Merg, oare, şi ţiganii aici? În aceste*

cifre. Ai noştri. *Ăi din căşi..."* (Ibidem: 17), iar răspunsul este unul specific asimilării acestei etnii la cea majoritară (în măsura în care ei doresc acest lucru), nu la alte minorităţi, ei neavând o biserică tradiţională, ci una de adopţie (în contemporaneitate, preferând diversele culte neoprotestante): „Ăştia se ţin de biserica sârbească. Şi de calendarul cel bătrân. Se botează şi se cunună la biserica sârbească. Şi se înmormântează cu popa sârbesc" (Ibidem: 17). Aşadar există atât comunităţi, cât şi individualităţi care aleg să se integreze unei istorii comune majoritare, cel puţin în stratul de suprafaţă, compus din comportamente sociale care le facilitează accesul la codurile existenţei generale ori la cele generatoare de succes: „O populaţie poate împărtăşi credinţe comune cu privire la un obiect social, deoarece reprezentarea socială se creează prin raporturi de comunicare, pornind de la un limbaj comun şi de la repere comune. Ea apare într-un spaţiu cultural şi social şi poartă în spate istoria comună a grupului"(Curelaru, 2006: 139). Procesul de socializare al Lenuţei, soţia învăţătorului, în comunitatea sârbească a satului Ismir nu a fost uşoară de la început, când nu erau vizitaţi de nimeni şi nu vizitau pe nimeni, dar a curs firesc, cu timpul, dată fiind generala abilitate feminină de socializare, lipsa polemicilor de natură politică şi profesională. O prietenie strânsă, bazată pe onestitate şi sprijin reciproc o va lega de Dara Cialenici, vecina croitoreasă. Dat fiind faptul că era singura româncă din sat, uneori era numită, maliţios, prin apel la apartenenţa etnică, *Vlainja,* soţul ei – *Rumun,* copiii îl numeau *uča Vla', vlaški učitelj ori Vla'*, iar unora „le părea nefiresc faptul ca să le înveţe copiii cineva care vorbeşte altă limbă. Ca limbă maternă" (Flora, 1983: 245). Gradul de acceptare al predecesorului său, învăţătorul Murărescu, era mai mare, pentru că „nevastă-sa era sârboaică. Asta era deja ceva. Chiar mult. De tot" (Ibidem: 245). Unica prăvălie din sat, aparţinând unui neamţ, era numită *Kod Švabe (La Neamţu).* Klaus Dietrich (*Švaba,* cum îl numeau sătenii) vorbea foarte bine limba statului, familia lui fiind de multe generaţii aici, strămoşul său venind ca meşteşugar-tinichigiu, ca după aceea un alt strămoş să se orienteze spre comerţ. Recenta înclinaţia spre xenofobie a unei părţi a comunităţii era pusă pe seama mişcării ZBOR (din care face parte directorul şcolii), dar şi a mişcării cetnicilor (din care face parte părintele Ilia) – orientări ce reproduc, la scară mai mică, tendinţe extremiste europene, utilizate în creuzetul celui de-al doilea război mondial. Integraţi la nivel lingvistic, membrii altor comunităţi etnice decât cea majoritară nu sunt asimilaţi la nive cultural, chiar daca interferenţe şi influenţe există. Învăţătorul Murărescu, cel cu care făcuse schimb de posturi, îl ţine la curent cu întâmplările din Glagovăţ, sat multiethnic, în care comunitatea germană se organizează, obţinând, asemeni românilor, cursuri în limba maternă. Dacă la Ismir, comunitate monoetnică, conflictele ţineau de factorul politic intern, într-o comunitate rurală multietnică a acelei vremi orientările grupurilor etnice urmau, adesea, liniile politice ale ţărilor-mamă. Excese sunt în toate comunităţile, aşa cum sunt şi atitudini echilibrate (precum învăţătorul Vunderli, Câmpeanu însuşi, învăţătorul Ianoşev – o solidaritate a raţiunii, ce reacţionează instinctiv în faţa abuzurilor), dincolo de angajamente oarbe. În schimb, învăţătorul Cervenschi, deşi prin origine aparţinând altei etnii, se raliază necondiţionat exceselor formaţiunii Kulturbundului, excese menite să consolideze fidelitatea faţă de un grup etnic căruia nu îi aparţine prin origine, ci prin asumare voluntară; nevoia de acceptare de către Ceilalţi creează acest tip de atitudine: „Realismul modern porneşte de la ideea că adevărul poate fi descoperit de către individ cu ajutorul propriilor sale simţuri" (Watt, 1982: 15), astfel că opţiunile individuale vor câştiga tot mai mult teren în secolul XX, ca în secolul XXI ele să prevaleze în faţa celor decise de colectivitate. Comunităţile minoritare au tendinţa de a se solidariza în momente de criză, fapt observat de către direcorul şcolii, Miatov, care sesizează atitudini, apropieri inexistente anterior: „Ciudat. Ştiţi. Mi se pare că e ceva nou. În politica *Kulturbundului.* Un fel de solidaritate a nemţilor cu românii. Poate ca minoritari" (Flora, 1983: 237). Micile conflicte din cadrul grupului social sunt puse tot pe seama apartenenţei etnice: astfel, ezitarea lui Câmpeanu de a-l învoi pe termen mai lung pe unul dintre elevi de la şcoală este pusă pe seama faptului că învăţătorul nu aparţine *alor noştri,* comunităţii sârbeşti, pe când acesta doreşte continuitatea actului educaţional a unui elev bun. Replica lui Duşa Cârstici: „... *dodoş...* vinitură... *Rumun... Vla'..."* Ibidem: 293) traduce o intoleranţă tipic rurală,

indifferent de etnie, la ideea de „străin”. Această atitudine nu era majoritară, pentru că se simţea respectat de părinţii copiilor sârbi tocmai pentru că un minoritar predă la secţia lor, în limba lor. Conflictele nu lipsesc nici în cadrul comunităţii sârbeşti; astfel, tensiunea dintre preotul Ilia şi tolerantul învăţător Ianoşev este permanentă, iar raportul dintre laic şi religios în domeniul educaţiei este permanent pus în ecuaţie, aşa cum se întâmplă şi în cazul învăţătorului român şi al preotului Dinu, creând un sistem sufocant prin tendinţa de control asupra vieţii personale, existentă, în grad mai mic, şi în mediul urban. Un anumit tip de organizare rurală este asociat prezenţei unei anumite etnii; deşi Satu-Mare este chiar un sat mare, îi lipseşte abundenţa de prăvălii, ateliere meşteşugăreşti, brutăria din Glogovăţ, pentru că „n-avem nici nemţi” (Ibidem: 392), cum observă Câmpeanu. Biserica este loc şi instrument de afirmare identitară. La sărbătorirea Sfântului Sava, extrem de importantă pentru comunitatea sârbească, sunt aduşi, iniţial, şi elevii români (în sate mixte), ca apoi acest lucru să devină benevol.

Instalat într-o parte a casei învăţătorului Murărescu, cu care a făcut un forţat schimb de posturi, Câmpeanu este primit cu răceală de colegii săi, Pera Ianoşev şi Vasa Iacşici, dar mai ales de către directorul Sava Damianov, „care ajunsese aici datorită unor constelaţii speciale. Aparţinând unei grupări politice extremiste. ZBOR (Adunarea)” (Ibidem: 66), neafiliată guvernului, ci puterilor Axei. Încercările sale de propagandă sunt primite cu indiferenţă de Ianoşev şi de Câmpeanu, cu vag interes de către Iacşici, refuzul angajamentului politic al învăţătorului român fiind receptat ca o adevărată delincvenţă. De aceleaşi instrumente se foloseşte şi preotul Valeriu Dinu, care utilizează propaganda nu doar din convingere, ci şi din dorinţa de a accede într-o poziţie privilegiată în mediul urban. Şi aici, orele de religie erau parte a afirmării identitare, astfel că în fiecare joi, la şcoală, preotul Ilia ţinea ore de religie. Orgoliul localnicilor frizează proasta-creştere, refuzând salutul (ca iniţiativă ori ca răspuns) dintr-un orgoliu prost înţeles: „Aşa-s ismirenii. Se respectă. Aşteaptă să te închini. În faţa lor” (Ibidem: 100). Dorind să-şi afirme dominanţa, neîndoielnică oricum într-o comunitate aproape monoetnică, un gest banal devine cod cultural răsturnat în rama civilizaţiei: „Relaţiile pe care indivizii le întreţin unii cu ceilalţi şi cu clase determinate de obiecte sunt riguros codificate în interiorul fiecărei culturi, altfel spus, supuse unor reguli de natură restrictivă şi permisivă” (Rovenţa-Frumuşani, 1999: 20). Paralel cu tribulaţiile individuale ori colective, formaţiunile politice se formau în funcţie de mişcările europene. Odată cu întărirea puterilor Axei, noul guvern iugoslav îşi accentuează orientarea radicală, se înfiinţează gruparea fascistă JUGORAS, în Slovenia, formaţiunile militare *Fantomi,* iar în Croaţia apar două formaţiuni militare – *Apărarea ţăranilor* şi *Straja cetăţenească.* Toate romanele trologiei conţin frecvente referiri la situaţia politico-socială europeană, cu numeroase trimiteri la cea din România vremii. Astfel, alături de fundalul socio-realist iugoslav, apare şi macrofundalul european scindat între orientări pro- şi antifasciste.

La nivel de comunitate şcolară apar incidente aparent nesemnificative, dar care traduc ceea ce se petrece în casele ismirenilor. Astfel, daca Sărbătoarea pascală este acceptată în şcoală, strofa găsită pe tablă în clasa învăţătorului român şi dedicată zilei de 1 Mai, zi asociată comunismului, stârneşte agitaţie, revoltă, frică şi se soldează cu ameninţări la adresa copiilor, autorul rămânând necunoscut. Ismirul nu aduce nimic fundamental nou, dincolo de nuanţe, privitor la viaţa şcolii. Prietenii se nasc spontan ori prin afinităţi dovedite în timp, ostilităţi se nasc spontan ori generate de incompatibilităţi politice. Pedepsele „lancastariene”, interzise prin lege, erau când şi când aplicate: pusul în colţul stâng (pedeapsa „la cot”), statul în genunchi pe grăunţe de porumb, lovitul cu liniarul în palme, simpla prezenţă a „joardei” noduroase, de băgrin, dar cea mai temută pedeapsă era „paţche”: „Strângeai trei degete pup. Iar executorul pedepsei te izbea cu linearul. Sau cu joarda. Peste unghii. Şi asta durea îngrozitor” (Ibidem: 422). Dacă atitudinile brutale scăpau de sub control, traumele fizice fiind grave, părinţii apelau la doctor pentru eliberarea unui „ţaignist”, certificat care dovedea abuzul, abuz muşamalizat adesea. Tolerant, pacifist în viaţa cotidiană, Câmpeanu „credea în forţa cuvântului” (Ibidem: 422), dezavuând orice formă de violenţă.

Fiecare nouă incursiune într-o comunitate rurală, incursiune provocată de schimbarea locului de muncă, este un prilej de observare a peisajului arhitectural, bazat pe interferenţe şi pe gradul de păstrare ori de achiziţie a elementelor purtătoare de caracteristici de grup etnic; în Ismir, casele nu erau somptuoase, aşezarea lor de-a lungul „plaţului" pare monotonă, dar ordonată, „cu două sau cu trei ferestre la stradă. Dar nu cu uşă pe dinăuntru. Prin casă. Ca la nemţi. Uşa mică era lângă casă. Lângă poartă. Ca la ei" (Ibidem: 43), adesea observându-se preponderenţa influenţei germane în domeniul construcţiilor şi al sistematizării, adoptând elemente de comfort formal, fără a renunţa la identitatea lăuntrică, semnalată şi exterior prin diverse coduri culturale, de la cele lingvistice, la imagini simbolice. Detaliile arhitectonice sunt similare cu cele din satul natal, cu excepţia cromaticii mai îndrăzneţe - verzi, albastre, glabene, brune, roz – un mozaic coloristic exterior amintind mai curând de gustul nordic, menit să combată vitregia climei – şi a formaorului rotunjit. Dincolo de stilul german al construcţiei, pe multe case erau scrise nume „cu litere chirilice. Folosite de sârbi. Şi cu data clădirii. Unele şi de dată foarte recentă" (Ibidem: 43). Trilogia evocă mereu, balzacian, realităţi materiale referitoare la habitat, marcând, antropologic, aspecte ale identităţii într-o zonă de confluenţă, dar şi ale poziţiei socio-materiale în comunitate; astfel, casa socrului său Traian Rista, om înstărit, era încăpătoare, construită conform noii arhitecturi din spaţiul rural, „cu două camere, mari. La stradă. Cu patru ferestre. Şi cu un coridor lung. Care le lega. Cu trepte care dădeau în curte. Trei trepte. Iar o uşă dădea înapoi. În încăperile de toată ziua. Cu bucătărie şi cămară. Şi din acestea se ieşea în curte" (Ibidem: 109). Onomastica este, şi ea, purtătoare de semnificaţii, dar şi de polemici: nume de familie terminate în „-ov" (Popov, Samoilov, Isailov, Marinov, Petcov etc.) şi prenume sârbeşti (Milan, Radovan, Slavco, Paia, Velico, Boja etc.) sunt asumate atât de români, cât şi de sârbi în Satu-Nou, fiind consideraţi români cu nume sârbizat de către români, şi sârbi românizaţi de către sârbi. Despărţirea bisericii, la nivel ierarhic şi adminitrativ, a bisericii româneşti de cea sârbească adânceşte controversele, preoţii români şi cei sârbi fiind acuzaţi, rând pe rând, de diverse forme de manipulare, dat fiind faptul că multă vreme ei au ţinut registrele parohiale de stare civilă. Procesele generate de lupta pentru proprietatea bisericilor, împărţirea averii bisericeşti scindase, uneori, comunităţile.

Prin traiectoria unui personaj individual se structurează, livresc, destine colective în macro- şi microidentităţi, dar mereu pornind de la un destin individual, pentru că „această identitate structurală – o identitate de formă, nu de substanţă – a fost totdeauna subliniată de către marii istorici. Ei ne-au spus că omul are o istorie *pentru că* are o natură" (Cassirer, 1994: 240). Ciclul romanesc se încheie cu întoarcerea învăţătorului la şcoala din satul natal, sat mare, de 5 000 de locuitori, dintre care cea mai mare parte (trei sferturi) erau români, iar cealaltă – sârbi. Colectivul de cadre didactice, respecta proporţia compoziţiei etnice a şcolarilor, iar românii aparţineau comunităţii autohtone, şi doi dintre ei erau „învăţători contractuali", veniţi din România, Diculescu - din Oltenia, iar Maria Plopu - din Ardeal. Întoarcerea acasă semnifică încheierea unui ciclu de viaţă, a vieţii în sine, murind în război lângă zidul real şi simbolic pe care voise să-l treacă.

***

Reconstituirea mediului evocat în trilogie, la nivel lingvistic, se face prin clasicul apel la un limbaj regional, aparţinând dialectului bănăţean în primul rând, dar se identifică un număr destul de mare de contaminări cu limbile mediului, în special cu sârba şi germana: *ştaievog, cioclozi, vejbe coşava, ţaignist, povodaţ, tărşăţ, bundaş, procoviţe, hoară, siţ, sobă, formaor, uică, uină, buiezi, plaţ, ţegher, tăligă, loibăr, orlate, şozi, golâmb, ţâmp, şporel, avlie, ştală, cocie, ciobanie, rafuri, băschie, ţol, ovodă, gulă, pivă, cioardă, ceşculă, grifle, subaş, boactăr, băgrin, fedeştil;* diminutive sârbeşti pentru nume româneşti: *Paia, Vasa, Palea, Pera, Ioţa* etc. Onomastica devine instrument polemic în stabilirea identităţii unor familii, care au avut alegeri prin asumare în istoria lor.

Spaţiul multietnic, precum cel al fostei Iugoslavii, creează identităţi sofisticate, în ciuda unei relative delimitări de natură culturală a grupurilor etnice. Dacă regula generală este aceea că „teritoriul este un spaţiu determinat de logica identităţii, un spaţiu a cărui pertinenţă rezultă din identitatea subiectului sau grupului social care îl ocupă" (Rovenţa-Frumuşani, 1999: 207), aici logica identităţii şi cea administrativă nu coincid, aşa cum se întâmplă în acest gen de alcătuiri socio-politice, astfel că opţiunile proprii se ajustează în funcţie de sistemul normativ general. Angrenaţi în activităţi socio-profesionale, indivizii se confruntă cu un set de raportări bazate pe detaliu, traseul lor individual devenind unul labirintic. Literatura, ca purtătoare şi de imagini sociale, transmite livresc experienţe autentice, în acest caz pe fundalul socio-politic al Banatului sârbesc, cu frecvente evocări ale situaţiei conflictuale din Europa vremii, personajele evoluează încercând sa împace convingerile de natură personală cu normele statului.

Bibliografie

Agache, Catinca, *Literatura română din Voivodina,* Ed. Libertatea, Panciova, 2010.

Barthes, R., Bersani, L., Hamon, Ph., Riffaterre, M., Watt, I., *Littérature et réalité,* Ed. Points, Paris, 1982.

Berger, P. şi Luckmann, T., *La construction sociale de la réalité,* Méridiens-Klicksieck, Paris, 1986.

Bonnardi, C. şi Roussiau, N., *Les représentations sociales*, Ed. Dunod, Paris, 1999.

Wayne C. Booth, *Retorica romanului,* în româneşte de Alina Clej şi Ştefan Stoenescu, Prefaţă de Ştefan Stoenescu, Ed. Univers, Bucureşti, Ed. Univers, 1976.

Cassirer, Ernst, *Eseu despre om. O introducere în filozofia culturii umane,* traducere de Constantin Coşman, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1994.

Curelaru, Mihai, *Reprezentări sociale,* Ed. a II-a revăzută, prefaţă de Adrian Neculau, Ed. Polirom, Iaşi, Polirom, 2006.

Dan, Mariana*, Construcţia şi deconstrucţia canonului identitar. Creaţie şi identitate în literatura română din Voivodina,* Ed. Libertatea, Panciova, 2010.

Ethonologie générale (coord. J. Poirier), Gallimard, Paris, 1968.

Flora, Radu, *Capcana,* Ed. Libertatea, Panciova, 1978.

Flora, Radu, *Vârtejul,* Ed. Libertatea, Panciova, 1980.

Flora, Radu, *Zidul,* Ed. Libertatea, Panciova, 1983.

Gavriluţă, Nicu, *Antropologie socială şi culturală,* Ed. Polirom, Iaşi, 2009.

Georgiu, Grigore, *Naţiune. Cultură. Identitate,* Ed. Diogene, Bucureşti, 1997.

Greimas, A. J., *Despre sens. Eseuri semiotice,* Ed. Univers, Bucureşti, trad. şi Prefaţă de Maria Carpov, 1975.

Hofstede, Geert, *Managementul structurilor multiculturale,* Ed. Economică, Bucureşti, 1996.

Jodelet, D. (coord.), *Les représentations sociales*, Presses Universitaires de France, 1989.

Kaufmann, Jean-Claude, *Materialul social al construcţiei individuale* în rev. „Secolul 21", nr. 1-6/2008, p. 34-44.

Lepiens, W. *Entre science et littérature, l'événement de la sociologie,* Ed. Maison de la Science de l'Homme, Paris, 1990.

Liiceanu, Gabriel, *Dezumanizarea artei şi alte eseuri de estetică,* Ed. Humanitas, Bucureşti, 2000.

Mésnil, Marianne şi Popova, Assia, *Dincolo de Dunăre. Studii de antropologie balcanică,* Ed. Paideia, Bucureşti, 2007.

Mihăilescu, Vintilă, *Antropologie. Cinci introduceri*, Ediţia a II-a revăzută şi adăugită, Polirom, Iaşi, 2009.

Neculau, A. (coord.) *Reprezentări sociale,* Bucureşti, Ed. Ştiinţă şi Tehnică, Bucureşti, 1995.

Popi, Glogor, *Românii din Banatul sârbesc în secolele XVIII-XX,* Ed. Libertatea, Panciova, 2003.

Rouquette, M.-L., Rateau, P., *Introduction à l'étude des représentations sociales,* Presse Universitaire Grenoble, 1998.

Rovenţa-Frumuşani, Daniela, *Semiotică, societate, cultură,* Ed. Institutul European, Iaşi, 1999.

Todorov, Tzvetan, *Viaţa comună. Eseu de antropologie generală,* Ed. Humanitas, Bucureşti, 2009.

Teme şi viziunea despre lume în nuvelele şi schiţele lui Ion Marcoviceanu

Ion Marcoviceanu, scriitor postbelic din Voivodina, legat spiritualiceşte şi prin destin de creaţia literară românească din Banatul sârbesc, se înscrie pe linia scriitorilor tradiţionalişti încă de la începuturile sale în plan literar[1]. De la debutul carierei sale literare, Ion Marcoviceanu este orientat spre proză, debutând în „Junimea bănăţeană" cu nuvela *Iarna,* apoi scrie o schiţă erotică, *Sonia*, ca în anul 1947 să publice în „Libertatea literară*"* proza *Cel de-al 160-lea.* În paginile revistei „Lumina*",* este orientat la început spre poezie, ca până la urmă să debuteze în 1969 cu volumul de proză *Aşa le-a fost ursita*, volum considerat de Radu Flora „un volum închegat" de „nuvele şi schiţe" (Popa 1997: 118). Au urmat volumele de proză *Frunze uitate de vânt,* apărut la Editura Libertatea în 1983 şi romanul *Cronologia unei vieţi,* apărut în anul 2003.

Pentru o prezentare a lumii în proza lui Marcoviceanu, volumul de schiţe şi povestiri *Frunze uitate de vânt* pare a fi cel mai relevant. În perioada interbelică, orientările literare au fost marcate de două influenţe: cea modernistă şi cea tradiţionalistă. Tradiţionalismul este caracterizat de opere literare prin intermediul cărora se face întoarcerea la zona rurală, idealizată. Scriitorii ce aparţin acestui curent revin la o sensibilitate ţărănească voită, iar nu impusă, tradiţionalismul devenind o opţiune, nu o simplă influenţă. Volumul de schiţe şi povestiri *Frunze uitate de vânt* conţine texte care descoperă pe de o parte lume care iese la suprafaţă prin memoria scriitorului, o lume care este aproape de noi, iar pe de altă parte - o lume care este inventată, o lume care trăieşte undeva departe, străină, dar care aminteşte de destinele oamenilor de lângă noi. Toate schiţele din acest volum au subiectul transpus într-un mediu urban din Voivodina. Marcoviceanu, pe tot parcursul volumului, evocă întâmplări „autentice", însă „fiecare text urmăreşe o idee, cel mai adesea moralizatorare" (ibidem: 119). Volumul începe cu nuvela *Ca în film,* o poveste despre dragostea din tinereţea încă prezentă în sufletul protagonistului Eusebiu pentru Lăcrămioara, o dragoste, care din cauza evenimentelor derulate în mediul şesului voivodinean postbelic (armata, mitinguri, acţiuni de muncă a tineretului), dar şi din cauza motivelor „pur practice" impuse de părinţii lui (dacă se va însura, nici el nu va fi cu părinţii, nici ea nu va fi cu ai ei), a rămas imposibilă. Ora revederii celor doi este una simbolică, unde dragostea înflăcărată a celor doi tineri, este din nou aprinsă în sufletul lui Eusebiu, „gingaşa făptură care-i dădea aripi, care-i punea versuri în vârful condeiului, care-i completa nopţile nedormite" s-a estompat cu femeia din faţa lui. Dragostea dintâi rămâne ascunsă întotdeauna undeva adânc, într-un ungher al inimii, căreia îi trebuie doar o mică bătaie de vânt, o mică deşteptare a emoţiilor ca ea să reapară în sufletul celor doi eroi, după un număr de ani, îm momentul reîntâlnirii. Cu totul alte sentimente de dragoste se produc în schiţa *Jocul elefantului,* unde personajul principal, Luca Vasiliu, om de ştiinţă, crescut în spirit patriarhal, intră la o vârstă înaintată în cursa dragostei celor trei femei. Prima, cu care este căsătorit, prin desele absenţe de-acasă, a dat de ştire soţului că şi-a găsit amant. Pentru ca să-i întoarcă necredinţa, Luca a intrat în cursa Sultanei, care dorea cu orice preţ să devină soţia lui, măcar o zi. Luca, cu obligaţie morală şi faţă de ea, deoarece toată lumea ştia de legătura dintre ei doi, dar şi nestinsa dorinţă de a se căsători cu Luca, altfel ea „ar fi dragostea abandonată a unui om căsătorit", îi va duce după şapte ani în faţa

[1] Debutează în cadrul Societăţii *Junimea bănăţeană,* cu nuvela *Iarna*, în anul 1943. Începând cu anul 1947, timp de cinci decenii, a fost prezent în paginile revistei literare „Lumina", cu poezie şi cu proză.

ofiţerului stării civile. De-abia atunci cei doi şi-au dat seama că doar lupta pentru realizarea unui scop are farmec, că scopul atins nu mai este nimic, „este o demobilizare, o dezorientare" stârnind un gol înlăuntrul sufletului lor. Aceasta, până când nu apare cea de-a trei femei, Marieta, tânără, ambiţiosă, cu toate că îl iubea, şi-a dat seama că nu-l poate cuceri din cauza altor femei, începe să-şi caute destinul în altă parte, iar Luca, nefericit, neiubit, bolnav, cu cariera sa de medic şi de om distins în societate, simţind apusul vieţii, a lăsat lucrurile aşa cum sunt, pregătindu-se pentru ultimele sale clipe. Dintotdeauna şi în toate colţurile lumii, elefantul a fost considerat o fiinţă fascinantă, puternică, longevivă, impunătoare şi inteligentă. Rolul pe care l-a jucat în mituri, legende, religii i-a adus faima, el devenind un simbol şi întruchipează puterea, demnitatea, virilitatea, întelepciunea şi memoria. Ion Marcoviceanu, aceste ultime clipe ale lui Luca Vasiliu, le-a numit *Jocul elefantului*, deoarece elefantul, simţindu-şi sfârşitul aproapre, se îndreaptă spre „cimitirul elefanţilor" unde-şi aşteaptă moartea, tropăind neîntrerupt. Elefantul este adorat şi onorat, la fel ca personajul Luca, considerat sacru şi iubit. În budism, elefantul este unul din cele opt animale sfinte şi Zeul indian Ganesha este reprezentat ca având capul unui elefant, semn al măreţiei. În India, elefantul este totodată simbolul bogăţiei materiale şi spirituale[2]. Ion Marcoviceanu încheie nuvela cu propoziţia: „Şi Luca începu jocul elefantului." Ne punem întrebarea verbul „a începe" ce înseamnă pentru autor şi ce simbolistică are în nuvela sa. Verbul poate fi considerat un început al unui drum, în care apare la bătrâni o stare de demenţă senilă şi care arată că sufletul părăseşte temporar corpul fizic pentru a se familiariza şi mai mult cu lumile astrale şi a se pregăti de marea trecere. Apropiindu-se de moarte, Buddha a spus: „Dintre toate urmele, a elefantului este cea mai mare. Dintre toate meditaţiile profunde, cea asupra morţii este cea mai importantă"[3]. Luca Vasiliu, intelectualul aventurier, sfârşeşte izolat, asemeni elefantului care se retrage să moară.

Ion Marcoviceanu spune povestea unei iubiri ratate, a unei căsnici nefericite, cu suspiciuni şi neîncrederi în schiţa *Bănuieli*, în care Jean devine spionul propriei sale căsătorii şi fericiri, teroristul propriei linişti prin bănuielile sale asupra infidelităţii soţiei: „– Poate că sunt victima unor erori... Mă muncesc bănuielile." Aceste bănuieli şi suspiciuni l-au dus pe Jean în lumea artiştilor, descoperindu-şi talentul în pictură, pânzele expuse sunt rezultatul bănuielilor lui din ultimul timp. Întotdeauna reîntâlnirea generaţiei este cu nerăbdare aşteptată de cei care doresc să-şi revadă colegii de clasă, să afle cu ce se ocupă, cum s-au descurcat în viaţă, această reîntâlnire are scopul de a retrăi acele momente frumoase ale tineretii. Ion Marcoviceanu, în schiţa *Revedere,* descrie reîntâlnirea unei clase după zece ani, unde se descoperă o lume care a reuşit în viaţă, devenind muncitori de seamă, unii fericiţi în căsătorie, unii rămaşi şi acum singuri, iar alţii, la fel ca înainte cu un deceniu, plini de enigme, suspiciuni şi invidioşi. Lumea, reprezentată prin porecle: Ciorobară, Stroală, Făloasa, Strâmbu, Scobitoarea, Pătrunjelul etc., este redată prin prisma memoriei autorului, o lume plină de haz. Ion Marcoviceanu, în câteva sintagme, descrie cu deosebită simpatie un şir de foşti elevi sârguincioşi, unii absenţi, alţii trecuţi în lumea umbrelor, toţi fiind în băncile şcolii din orăşelul de la frontieră.

Dragoste, ură, invidie, infidelitate care se termină uneori cu scene brutale, au loc în unele dintre schiţele lui Marcoviceanu unde lumea trăieşte în speranţa de mai bine, uneori scriitorul intenţionat sau neintenţionat pierde ideea principală, cititorul fiind surprins de unele sintagme neaşteptate. Tema schiţei *Cine a fost ucis?* este tranferată într-un cadru de film de acţiune, râul de la frontiera dintre două ţări, pădurea, stogul de fân, pistoalele dau impresia unei misiuni bine pregătite de emigrare ilegală. Personaje cum sunt Alexander, Jan, Iohan, soldaţi americani, germani se întâlnesc în

[2] http://www.formula-as.ro/2010/934/ecologie-14/povesti-triste-cu-elefanti-12851.

[3] http://www.yogaesoteric.net/content.aspx?lang=RO&item=5494

două dintre schiţele care au ca temă războiul: *Acţiunea „Destroy”* şi *O cruce lângă drum.* Nu lipsesc nici dezbaterile pe teme rasiale la care sunt martori Aurel şi Mihai într-o cafenea din centrul oraşului unde apar şi personaje sârbeşti: Iova, Pişta, Milenko, Darko, Marko, Stanko etc. Cafeneaua, pentru personajele lui Marcoviceanu, simbolizează un topus unde se dezbat probleme cotidiene, „cafenelele mici înseamnă mult în viaţa unor oameni”, aici vin feroviarii după zile întregi „de înghiţit fum”, şoferii „care nu pot bea peste zi, fiindcă fac cursa”, beţivii care „nu au unde dormi”, aceste „momente” petrecute în cafenele şi birturi din spatele poştei vechi descoperă „lumea pe care o întâlneşti în fiecare zi”, aici „ţi se deschid ochii” sau aici „se lasă supusă vivisecţiei rasa umană”, o cafenea unde se pot întâlni şi elemente gastronomice voivodinene sârbeşti şi româneşti, un rafinat amalgam al bucatariei sârbeşti, ungureşti şi româneşti, unde se poartă discuţii în legătură cu vremea petrecută în lagăr (*Merit*), dezbateri politice sau familiale. Pentru scriitor, cafeneaua este „unicul ostrov de lumină şi căldură”, unde se ascultă „orchestra de tamburaşi”. În „orăşelul de la frontieră” personajele lui Marcoviceanu au terminat şcoli normale, acolo şi-au întâlnit pentru prima dată generaţia, după un deceniu, acolo au primit primele palme de la pedagogul internatului, un oraş care des apare în memoria scriitorului, descoperind o societate comunistă, în plină transformare, unde copiii din familii mai înstărite sunt daţi la şcoli normale şi care, după absolvirea lor, sunt nevoiţi să-şi ajute părinţii, acolo „mergeau cei care trebuiau cât mai repede să ajungă la salariu, pentru că cei de acasă aşteptau ajutor” (*Pedagogie aplicată*).

Convieţuirea a mai multor naţionalităţi în mediul voivodinean, în timpul anilor optzeci ai secolului trecut, aduce scriitorului Ion Marcoviceanu surse de inspiraţie pentru un şir de schiţe şi nuvele. Locul unde se întâlnesc reprezentanţii naţionalităţilor este spitalul (*Alb, alb*), „unsprezece oameni, unsprezece sorţi deosebite, din unsprezece oraşe şi sate dar împreună unsprezece dureri”. Pe această lume, în acest loc sinistru, unde în aer se simte mirosul morţii, pe bolnavi „i-a adunat durerea”, i-a „legat durerea”, pentru ei durerea este în toate limbile aceeaşi, estompează diferenţele etnice.

Schiţele lui Ion Marcoviceanu sunt mici instantanee de viaţă, prin care ne oferă o imagine complexă a societăţii timpului. Se remarcă talentul lui Marcoviceanu în surprinderea unor aspecte semnificative ale vieţii intime şi publice, în realizarea unei tipologii variate şi reprezentative. Marea performanţă a scriitorului este că realizează aceste lucruri într-un spaţiu mic, două-trei-patru pagini. În aceste proze scurte se observă talentul scriitorului prin ştiinta dialogului foarte scurt, dar care individualizează psihologii. O replică demonstrează de multe ori nivelul de cultură, interesul dominant, psihologia personajului. Înscenarea este prezentată prin preţioase observaţii, comentarii ale autorului. Ion Marcoviceanu are o viziune critică, satirică asupra realităţii. Aceste proze scurte alcătuiesc un adevărat mozaic realist, satiric al societăţii de la sfârşitul secolului trecut. Foarte variate din punctul de vedere a conţinutului, schiţele lui Marcoviceanu ne oferă o imagine cuprinzătoare a instituţiilor, moravurilor, obiceiurilor oamenilor din mediul multinaţional al Voivodinei.

Bibliografie

Agache, Catinca (2010). *Literatura română din Voivodina.* Panciova: Editura Libertatea.

Marcoviceanu, Ion (1983). *Frunze uitate de vânt. Schiţe şi povestiri.* Panciova: Editura Libertatea.

Popa, Ştefan. N. (1997). *O istorie a literaturii române din Voivodina.* Panciova: Editura Libertatea.

Roşu, Costa (1998). *Lexiconul jurnalisticii româneşti din Iugoslavia.* Panciova: Editura Libertatatea.

http://www.formula-as.ro/2010/934/ecologie-14/povesti-triste-cu-elefanti-12851

http://www.yogaesoteric.net/content.aspx?lang=RO&item=5494

Imaginar literar neotradiţionalist. Florin Ursulescu

Motto: „Trăind în el sau vizitându-l din când în când, lesne îţi poţi da seama că Banatul, la fel ca şi bănăţeanul, s-a schimbat mult în ultima vreme şi a rămas acelaşi. Încă persistă, ca şi în anii copilăriei noastre, Banatul cu muget patriarhal de vite, cu gângăit de gâşte, cu aromă de lanuri în copt, de trifoi cosit" (*Banatul,* p. 123).

Realitatea socială evocată în literatura voivodineană de limba română, în special în ceea ce priveşte proza, este una preponderent rurală, cu câteva incursiuni în urban (în cazul de faţă, Novi Sad şi Zrenianin), dat fiind faptul că mediul istoric dominant al comunităţii româneşti de aici este cel al satului, chiar dacă istoria recentă este pe cale să schimbe acest lucru. Ziarist, traducător şi scriitor, Florin Ursulescu prelungeşte, în cele două romane ale sale – *Peisaj cu nuci* şi *Sfârşit de vară,* observaţia jurnalistică, familiară lui, asupra locurilor, oamenilor şi faptelor, astfel că primul roman „se formează dintr-un şir de povestiri, într-o amplă poveste după modelul creaţiei sale" (Popa, 1997: 282). Având în centru tribulaţiile sentimentale ale inginerului agronom Simion Magda cu care debutează volumul: „În sufletul lui Simion începu să se ducă o luptă crâncenă. O luptă în căutarea şi găsirea iubirii. Să o părăsească definitiv pe Florica? Luminiţa e doar un flirt, o pasiune trecătoare sau ceva durabil?" (Ursulescu, 1988: 23), o succesiune de portrete se încheagă, compunând, în manieră neotradiţionalistă, o parte din problematica lumii rurale, în special din Banatul sârbesc central, de după colectivizarea agriculturii. Titlul devine leit-motiv care subliniază momentele de fericire ori de angoasă ale personajului: „După ce se despărţi de Ionel, în singurătatea şi întunericul nopţii reci de octombrie, care învăluise satul, Simion simţea o mare satisfacţie sufletească. Nu-şi putea explica de ce. În noaptea următoare visase un peisaj cu nuci" (Ibidem, p. 15). Accentuarea frământărilor sufleteşti, venirea iernii metamorfozează visul: „În ultima noapte de decembrie visase un peisaj cu nuci albi. Nucii erau încărcaţi cu rod, dar frunzele erau din ţurţuri de gheaţă şi fructele erau de gheaţă. Rupse în vis o nucă de gheaţă şi o sparse între dinţi. Din miezul nucii îşi luară zborul nişte insecte de gheaţă" (Ibidem, p. 44). Nostalgia după satul natal alternează cu nostalgia după oraşul în care şi-a făcut studiile şi în care a trăit tumultuos; de fapt, aceste doruri traduc dificila adaptare la noul mediu, iar senzaţia copleşitoare de singurătate, sentimentul că este un intrus, în ciuda unor gesturi de acceptare şi de bunăvoinţă, era „principala sursă a nemulţumirii lui Simion, a crizelor de singurătate, a coşmarurilor. Duminică noaptea visă din nou un peisaj cu nuci" (Ibidem, p. 50). Un vis identic are şi Păluţ după idila consumată în secret, alături de Violeta, şi întoarcerea în sânul familiei: „Doar are senzaţia că, în viteza autobuzului, totul se pierde, undeva, departe, de parcă nici n-ar fi existat. Şi el, la fel, visase un peisaj cu nuci" (Ibidem, p. 87). Numirea pe post într-un alt sat decât cel natal îi provoacă nostalgii, stare pe care o trăiesc şi alte personaje ale cărţii, puternic legate de mediul lor iniţial, tradiţionalişti, uneori în sens convenţional, preocupate să facă „ce se cuvine": „Cu toate că treburile nu-l prea lăsau să dea frâu liber gândurilor, nostalgia după satul natal îl chinuia" (Ursulescu, 1988: 7).

Absolvent de studii superioare, el capătă un statut social considerat a fi privilegiat şi privit cu respect în lumea satului. Totuşi, ca străin de satul în care lucra şi ca tânăr absolvent, efortul său de a fi acceptat de comunitate era mai dificil. „Paorii" dispreţuiau, iniţial, sfaturile primite din partea lui;

totuşi, nu există conflicte fără ieşire, rând pe rând câştigând încrederea satului cu înţelepciune. Conflictele cu şefii sunt abia schiţate, în general nu există bulversări de natură individuală ori colectivă. Frecvente sunt luptele între generaţii; nu se simte o polemică de natură ideologică între el şi ţărani, între el şi şeful cooperativei: atunci când acestea survin, ele par a fi consecinţa unei falii provocate de aspiraţii diferite, de nerăbdarea tinerească firească faţă în faţă cu conservatorismul temperat al unei vârste care a experimentat multe. Ion Damian vrea să părăsească vatra părintească împreună cu soţia, plănuind construirea unei case noi. Modul tradiţional de a lucra pământul al lui *pater familias* i se părea păgubos, iar refuzul acestuia de a aplica noile metode agrotehnice cu care agronomul dorea să-i deprindă îi situează, tot mai mult, în lumi diferite. În plan profesional, Simion Magda trăieşte aceleaşi conflicte, care nu degenerează, totuşi, în mari duşmănii: „La serviciu, a şi început să aibă unele conflicte. Câţiva tovarăşi mai în vârstă, obişnuiţi să aibă ultimul cuvânt în relaţiile cu sătenii, să nu admită, în majoritatea cazurilor, niciun fel de replică, încercau să-i pună beţe în roate, să demonstreze, atunci când li se oferea ocazia, că practica are, totuşi, o greutate mai mare decât teoria, că el încă mai are multe de învăţat" (Ursulescu, 1988: 58). Poziţia sa de venetic îl situează în afara intereselor de clan din cadrul cooperativei, astfel că unoeri corectitudinea sa stinghereşte micile aranjamente ale celorlalţi.

Obiceiuri ale vieţii satului la care Simion Magda participă nemijlocit constituie prilej de evocare a acestora; astfel este nunta din satul natal, desfăşurată „conform legilor statornicite", curiozitatea suscitată de mireasă, de ţinuta ei, de zestre, de atitudinea afectivă a sa şi a familiei, etapizarea ritualurilor: „Sosirea socrului mare şi a soacrei mari, într-o căruţă împănată cu mult gust, prezenta semnalul că ceremonia de după-amiază a nunţii se apropie de sfârşit. Chiuiturile nuntaşilor se înteţeau şi câştigau în intensitate, paharele de rachiu şi vin se umpleau şi se goleau mai repede, iar lăutarii puneau tot mai mult suflet în melodiile pe care le interpretau" (Ibidem, p. 10). Şi în volumul *Sfârşit de vară* sunt surprinse obiceiuri de nuntă, dar şi comportamente private, pentru că nunta devine, mai ales pentru femei, un bun prilej de a radiografia satul, cu evenimentele sale mărunte ori serioase din vieţile de familie ale participanţilor; o nuntă de cinci sute de invitaţi presupune o „şatră mare, încăpătoare, a fost împodobită cu verdeaţă şi flori, cu panglici de diferite culori. Pe mese – sticle de coniac şi ţuică, sucuri, bere. Chifle, cartaboşi tăiaţi mărunt, cârnaţi, felii subţiri de brânză şi caşcaval. Oaspeţii tot mai vin, completând ultimele locuri libere" (Ursulescu, 1999: 91). Cu cât se împuţinează lumea după miezul nopţii, cu atât cei rămaşi au destul spaţiu de joc şi dezinhibare produsă de ospăţ: „Se perindau *ardeleana, frătuţeasca* şi pe urmă *la întoarsa,* apoi se prindeau în horă..." (Ursulescu, 1999: 107). Bună ocazie pentru Violeta lu' Jebelean şi Lenuţa lu' Pavel-Besu, prietene de o viaţă, dar care nu ezită să-şi spună răutăţi aparent inocente, sub umbrela prieteniei, să treacă în revistă ultimele evenimente ale satului, în funcţie de apariţia nuntaşilor. Modernizarea se face simţită şi la nivelul ţinutei: unele femei, deşi întâmpină rezistenţa soţului şi a soacrei, renunţă la ţinuta tradiţională în favoarea *viganului,* rochie purtată în mediul urban, iar fetele „caută acum *ficiori* cu şcoală şi să fie doamne, să trăiască la oraş" (Ursulescu, 1999: 95). Nunta devine un eveniment central, în care se fac şi se desfac proiecte, se evaluează mersul societăţii; dacă în trecutul nu prea îndepărtat nici nu se punea problema ca tinerii să ia decizii privind viitorul lor, acum „nu mai pot să-şi aleagă părinţii nora şi nici să hotărască când li se însoară *ficiorul*" (Ursulescu, 1999: 99). Tot la nuntă se discută unele conflicte generate de încălcările de proprietate, care determină, mai apoi, interacţiunea socială (cei aflaţi în conflict nu se mai invită la evenimente importante, nu-şi vorbesc ori o fac schiţat şi agresiv); nunta este prilej de a discuta celelalte nunţi care au avut loc relativ recent: calitatea şi cantitatea mâncărurilor şi a băuturilor, calitatea muzicii, a servirii, numărul de invitaţi şi generozitatea lor, în fine, câştigul în urma darurilor făcute de către participanţi.

Străinul de comunitate este privit cu susceptibilitate – o caracteristică a comunităţilor mici şi relativ mici, în general închise -, este analizat atât din curiozitate, cât şi ca mod de apărare: „Eşti nou aici, şi toţi te ţin sub observaţie" (Ursulescu, 1988: 14) sau „Dar şi dacă aduci fată din alt sat nu ştii

peste ce despletită dai" (Ursulescu, 1999: 93). Oricum, o lume nouă pare a-şi face loc în lumea conservatoare a satului, odată cu pătrunderea unor elemente moderne de lucru şi cu accesul mai uşor la oraş: „În familiile ţărăneşti tot mai puţin domnesc relaţiile de odinioară, potrivit cărora fiul trebuie, mult timp, uneori chiar până la bătrâneţe, să facă aşa cum îi spune tatăl. Acum, sunt tot mai puţine cazurile când cei tineri nu fac nimic fără ştirea şi aprobarea celor mai în vârstă. Nu se prea mai ascultă tatăl, darmite bunicul" (Ursulescu, 1988: 37). Construirea unei şosele de piatră care leagă satul de oraş facilitează accesul specialiştilor, dar încetineşte şi exodul spre oraş, devenit, astfel, navetabil. Cei bogaţi se vor muta primii la oraş, pentru că vor avea posibilitatea să cumpere locuinţe; motivaţia este un trai mai comfortabil şi accesul la o mai bună şcolarizare pentru copii. Înclinaţia spre studiu, nevoia de informare, deschiderea spre lume este ironizată, tot ca formă de apărare a unui mod de viaţă cunoscut în toate articulaţiile. Pătru Bogatu este considerat leneş pentru că citeşte, iar nevoia de a împărtăşi altora informaţiile aflate stârnesc replicile unei lumi totuşi mărginite, prea puţin înclinate spre meditaţie: „Iar a început să filozofească!" (Ibidem, p. 60), o lume prin excelenţă pragmatică atât din nevoia de supravieţuire, cât şi din spirit concurenţial la nivel material. Viaţa hibernală îi scoate, în schimb, din ritmul alert al muncii, încingând petreceri cu cârnaţ fript, rachiu, vin, bere şi lăutari. Niţă Văcariu şi Todoruţ Balea muncesc din greu pentru ca măcar copiii lor să-şi depăşească condiţia socială, să facă şcoli, să se mute la oraş, dar nu totdeauna pot controla şi îndruma viaţa copiilor aşa cum au visat. Povestea lui Rancu Besu şi a ascensiunii sale în ierarhia satului după instaurarea socialismului este una firească, fără ideologizări demonstrative, este încă o poveste de viaţă din lumea satului, care se petrece la umbra unui nuc bătrân şi stufos, schiţat ca o pauză în tumultul vieţii.

Întâlnirile alternative cu Florica din satul natal, studentă la drept, iubirea care pare că trece, dar care reapare cu forţă de câte ori ea pare uitată după câteva înfruntări de orgolii, cu Luminiţa din satul de adopţie, iubirile fugare cu Mariana, cu Lucia şi alte flirturi nenumite îi determină o stare de agitaţie interioară bine mascată, cu puţine momente de împăcare cu sine. Florica cea pragmatică ţine discursuri despre necesitatea acceptării realului, cu nefericirile sale, refuzând, aparent, plonjarea în nostalgii inutile (deşi dorul după satul natal, cu tot ce a trăit acolo, îl potenţează discret, în liniştea camerei de la Novi Sad): „Omul niciodată nu ştie ce-l aşteaptă în viaţă. Eşti nevoit să trăieşi în realitatea ce te înconjoară. [...] Şi nu-i bine ca omul să fie prea visător, să dea frâu fanteziei, pentru că atunci întoarcerea la realitate nu-i va aduce decât, în cele mai dese cazuri, dezamăgiri" (Ibidem, p. 32). Evocarea unor episoade din viaţa personală a sătenilor umanizează convenţionalitatea relaţiilor de muncă. Dragostea ratată dintre Chenta şi Mărgărita, dintre Violeta şi Păluţ, dintre Lenuţa şi Niţă Văcariu: poveştile lor abia schiţate lasă loc de intuire a unor drame interioare profunde, a unor frustrări mascate care schimbă individul pentru totdeauna şi care ies uneori la suprafaţă prin izbucniri violente.

Al doilea roman al unei proiectate trilogii, *Sfârşit de vară,* continuă incertitudinile erotice care-l frământă pe inginerul Simion Magda în primul roman. Şi aici, „autorul surprinde bine atmosfera satului, tot mai invadat de citadin, [...] orchestrându-şi acţiunea pe mai multe planuri: cel prezent şi cel al rememorării" (Agache, 2010: 127). Plecarea dinspre sat spre oraş se face, în general, în etape. Familiile mai înstărite cumpără case cu teren la marginea oraşului, în general mai părăginite, pe care le refac şi continuă, la scară mai mică, îndeletnicirile din mediul rural, dar având acces facil la ceea ce oferă mediul urban, în special în ceea ce priveşte şcolarizarea; astfel este familia Stoicu, care are de învins rezistenţa vârstnicilor familiei spre a face pe plac copiilor: „Anul acesta, în ciuda împotrivirilor lui moş Văsălie, Marin cumpără o casă la oraş. Era veche, dar la loc bun şi pe un plaţ întreg.La primăvara viitoare voiau să o dărâme şi să înceapă să construiască una nouă. [...] Pentru Dorel, şi probabil pentru Viorica, va fi mai bine să aibă casă la oraş" (Ursulescu, 1999: 22). Chiar şi Păluţ, după aventura cu Violeta şi formalizarea excesivă a relaţiilor de familie, decide să se mute la oraş, cu toată împotrivirea părinţilor vârstnici: „În ce-i priveşte pe tată-său, Simion, şi pe mamă-sa, Cuzana, ei n-au ce face. Trebuie să accepte lucrurile aşa cum sunt. S-au schimbat vremurile, cei tineri

nu mai fac tot ceea ce le spun părinţii. Ei mai au un *ficior,* pe Văsălie, care la nevoie le va da o mână de ajutor" (Ibidem, p. 47) sau „Dar gândul la plecarea la oraş nu îi dădea pace, îl rodea ca un vierme" (Ibidem, p. 51) -, generaţiile fiind, sub impactul industrializării, în plină urbanizare. Moş Cornel şi baba Anuica suferă din cauza intenţiilor fiului, Nicolae, de a se muta la oraş: „Nu ştiu ce va fi de satul ăsta. Şi aşa e mic şi nu ştiu câţi vor mai rămâne, să zic, peste 20-30 de ani" (Ibidem, p. 170); perioada contemporană confirmă temerile celor vârstnici: tot mai multe sate sunt depopulate, iar media de vârstă a locuitorilor presupune o viitoare extincţie a unei părţi a mediului rural, mai îndepărat de oraş. Puţine sunt familiile care îşi permit să cumpere case bune în zone urbane centrale. De altfel, destule zone din spaţiul urban au caracteristici rurale predominante: odaia în care stă în casă Dorel, băiatul familiei Stoicu, face parte dintr-un ansamblu de căsuţe cu cişmea în curte, locuite de familii modeste, departe de a fi pe deplin urbanizate. A locui la marginea oraşului ori a face naveta (a călători, cum se spune în Banatul sârbesc) la lucru în noile fabrici deschise la Zrenianin şi la Novi Sad este o stare socială frecventă în tranziţia spre urbanizare.

Dacă în primul roman, *Peisaj cu nuci,* referirile la cooperativizare sunt extrem de vagi, în cel de-al doilea autorul face referiri directe la modalităţile agresive de convingere a populaţiei: „Despre evenimentele din urmă cu aproape douăzeci de ani, când mulţi ţărani erau siliţi să intre în cooperativele ţărăneşti de muncă, când li se confiscau bunurile, erau torturaţi pentru că nu puteau să livreze statului cotele obligatorii de produse agricole – *obavezu,* cum îi spuneau ţăranii [...]. Îşi aminteşte doar că mulţi săteni au fost şi la închisoare, că multe familii, lipsite chiar de strictul necesar, erau puse în situaţia să-şi blesteme zilele pe care le trăiau" (Ibidem, p. 123). Dincolo de generalizări, personajele devin purtătoare de cuvânt ale unor experienţe individuale: „Eu am fost confiscat în anul 1949 [mărturia lui uica Pali], când din cele 32 de lanţe de pământ pe care le aveam – şi aveam aproape tot pământ d'al bun, încât întotdeauna îmi umpleam podul cu grâu şi *cotarca* cu cucuruz – mi-au luat 25 şi mi-au lăsat numai 7. Pământul mai bun mi l-au luat, şi mi-au lăsat pe cel care nu prea dă rod. Dar, cu uica, nu ne-au luat numai pământul, ci aproape tot ce-am avut în casă. Între altele, 24 de cilimuri [obiecte funcţionale şi decorative ţesute ori cusute – păretare, cuverturi, feţe de masă şi feţe de pernă, ştergare], unul mai frumos decât altul, partea mai mare dintre ele mi le-a aduc Vioara când ne-am luat şi a venit la noi. Ne-au luat şi mobila, hainele, chiar şi o armonică mică a fiului meu, Ionuţ, care pe atunci avea patru ani. În casă au lăsat două paturi, o masă, un orman [dulap] bătrân şi, din îmbrăcăminte, aproape că numai ce era pe fiecare din noi. Babă-mea era, săraca, oloagă, legată de pat. Din grajd, de asemenea, au luat aproape totul – au luat 5 cai şi o iapă, iar pe Miţa au lăsat-o. Era iapă bună, dar oarbă de un ochi. Ne-au luat şi trei vaci, toţi porcii (vreo 15 şi nu mai ştiu câţi purcei) şi toate .cele 20 de oi. Ne-au luat şi tuleii, paiele, pleava. Am rămas orbeţi! [...] Din cele 5 piţi scoase din cuptor ne-au lăsat una. Ne-au luat şi toate *dunţurile* [conserve făcute în casă] [...] Eu şi mai mulţi săteni am fost duşi la închisoare. Eu am fost la Mitrovica." (Ibidem, p. 122-123-124). O mărturie personală reperezintă, de fapt, o dramă colectivă specifică nu doar Voivodinei, ci întregii zone pe cale de a trece la comunism. Începutul unei noi epoci, care se va dovedi falimentară, pe măsura fundamentării ei prin jaf şi violenţă, este schiţată într-o confesiune care primeşte caracter generalizator. Predarea cotelor face din viaţa cotidiană o dramă permanentă, în care cei tineri acceptă, nu de puţine ori, să primească bătiae în locul membrilor mai vârstnici ai familiei, incapabili să-şi *lifăreze* (livreze) cotele de grâu. Puţinul avut salvat, cilimuri, animale – era schimbat pe grâu pentru a mai amâna următoarea bătaie.

A te întoarce în locurile natale presupune un contact direct cu starea de fapt actuală a lumii părăsite definitiv ori temporar; a lua pulsul comunităţii este parte a continuării de a vieţui, în partea lăuntrică a fiinţei, alături de aceasta, respectând, fie şi formal, valorile ei. Schimbarea, când are loc, este acceptată pe scară largă (aşa cum se întâmplă cu mutarea la oraş a generaţiei de mijloc, spre a asigura un nou start generaţiilor în formare): „A doua zi, plecând *în controlul satului,* să se întâlnească cu vreun cunoscut, căci de mult nu fusese acasă, în faţa prăvăliei o întâlni pe Luminiţa. [...] Am auzit

că se vorbşete despre tine şi Simion" (Ibidem, p. 41). Refugiul în parc, fie el sătesc sau urban, este o caracteristică a cuplurilor de îndrăgostiţi, ca spre a se pune la adăpost de faimoasa „gură a lumii", atotstăpânitoare în comunităţile rurale ori în ruralul prelungit în urban. Dramele interioare sunt uşor depăşite la tinereţe, dar marcante la vârsta adultă: „Şi, să-ţi spun drept, cred că ai auzit, am întrerupt cu Doina *lu' Mâţu,* şi asta mi-a adus zile mai grele, zile de mâhnire, singurătate. Dar repede m-am consolat. Ştii cum sunt soldaţii" (Ibidem, p. 54). Primele generaţii desprinse de ruralul natal şi familiar lor trăiesc nostalgia întoarcerii, din când în când, acasă, ca într-un spaţiu care le stârneşte amintiri plăcute, ale unei copilării cel mai adesea lipsite de griji, completându-şi, echilibrându-şi angoasele identitare ale celui recent mutat la oraş ori aflat la studii într-un centru universitar: „ Oraşul Novi Sad [spuse Florica] este într-adevăr frumos. Pot afirma asta chiar şi după ce am trăit acea zi minunată la Dubrovnik. Dar uneori noianul de gânduri care mă cuprinde mă face să nu-l mai iau în seamă, gânduri care mă duc în satul meu, în satul nostru, ca să servesc, împreună cu părinţii, supa de duminică, să mă întâlnesc cu prietenii, să savurez mirosul îmbătător de fân cosit, atunci când mă plimb pe malul celălalt al Begheiului, să trăiesc din plin serile mirifice din *Parcul Castelului* de care mă leagă atâtea amintiri" (Ibidem, p. 86). Ezitările lui Simion Magda între Florica şi Luminiţa, vacanţa petrecută la Budva cu prima dintre ele, în timp ce lasă în suspensie relaţia cu cea de-a doua, macină vieţile interioare ale tuturor şi doar fermitatea cu care Luminiţa îl părăseşte, aflând de continuarea relaţiei cu Florica (chiar dacă mentalitatea locului este aceea că bărbaţilor le este îngăduit orice, cu atât mai mult cu cât nu se află într-o relaţie oficializată) îl trezesc la realitate. Aparent echilibrat în viaţa exterioară, adept al aşteptării înţelepte, tumultul interior, labilitatea emoţională camuflată într-o poză socială solidă îi creează angoase, neştiind cum să-şi abordeze viitorul. Maturizarea deplină se mai lasă aşteptată. Perspectiva reformării cooperativei devine un bun prilej de a cere plecarea în armată, absenţă care va rezolva de la sine dilemele. După „revoluţia agrară" a cooperativizării, urmează ispita urbanizării aducătoare de comfort. După douăzeci de ani, cooperativele se restructurează – satelor mici nemaipermiţându-le să deţină parc de maşini şi un număr mare de angajaţi, prilej de rememorări ale anilor de început ai mecanizării agriculturii: „Tractoarele ne-au adus bucurie, dar ne-am dat cu toţii seama că s-a gătat cu caii. Că vor fi tot mai multe tractoare şi tot mai puţini cai în sat. Şi cum ne *făloşeam* [mândream] cu caii noştri, erau unul mai frumos decât altul. Cine era ca noi când chemam la gostii, cu caii *încocoraţi* şi împănaţi", iar primul tractor agricol, „Stalineţ", care a ajuns în sat a creat panică: „La lume îi era frică, credeau că le *îmburdă* casele, aşa de tare le zgndăra, când trecea ca un tanc" (Ibidem, p. 153). La nivel de construcţie, leit-motivul „peisajului cu nuci" apare şi în acest roman, potenţând angoasele generate de perspectiva incertă a acestor reforme: tatăl mort îi apare în vis, într-un coridor întunecat, cu direcţie incertă, dar „în sfârşit, o zare de lumină. Ieşind din labirintul sumbru, în faţa sa văzu, scăldat în soare, un peisaj cu nuci..." (Ibidem, p. 162).

Discreţia care îl caracterizează pe autor pare a-l face, uneori, să se oprească la sugerarea lucrurilor, refuzând, dintr-o pudoare socială, să intre în profunzimea unor dezbateri delicate, cum este procesul colectivizării agriculturii ori consecinţele unor sentimente ardente, abia sugerate. Dacă primul roman are un suflu narativ mai domol, ca o legănare panonică, cel de-al doilea este mai viu, raporturile dialogale sunt intense, analiza socială mai puţin voalată, tinzând spre modernitate.

***

Volumele de amintiri – *Drumuri şi popasuri. Reportaje şi note de călătorie* şi *Amintiri povestite* sunt radiografii în cotidian, dar şi în fragmente de istorie. Scrise cu pana jurnalistului, şi călătoriile în scop turistic devin pertinente şi documente prezentări ale unor locuri. Al doilea volum este un mod de a împărtăşi cu cititorii experienţele sale ca traducător oficial în aparatul de stat iugoslav, dar în ciuda contextului politic, autorul rămâne detaşat, cu note ironic (autoironic)-umoristice. Cutumele mediilor politice cu care a intrat în contact sunt prezentate atât la nivel oficial, cât şi în momente de relaxare, de ritual culinar.

Primul dintre ele este structurat în patru secţiuni: prima este dedicată unor oraşe şi oraşe-staţiuni turistice din fost Iugolsvie, cu istoria lor, cu tumultul lor în sezon turistic, într-o perioadă în care Iugoslvia însemna libertate de mişcare generată de sentimentul în general comfortabil al apartenenţei la un spaţiul emoţional-geografic-politic comun: Novi Sad, Sokobanja, Porţile de Fier, Dubrovnik, Ohrid, Trogir şi Skopje. A doua parte este un excurs mai vast în spaţiul italian, de la Bari la Napoli, la Capri, la Pompei, la Roma şi Veneţia – văzute prin prisma devenirii lor de-a lungul secolelor; incursiunea tunisiană devine o formă de îmbogăţire a spiritului şi delectare prin farmecul exotic. Cea de-a treia parte este un itinerar românesc, sacru, pitoresc şi gustativ – Mănăstirile Moldovei şi cea de la Curtea de Argeş, castelul Peleş, Piatra Arsă, istoria cosmopolită a Braşovului, şi nu în ultimul rând faima vinurilor de Cotnari. Ultima parte, dedicată satelor Sărcia-Ecica şi Iancaid din Banatul sârbesc, sate în care îşi are originea familia autorului, depăşeşte observaţia exterioară, fiind receptate prin prisma trăirii directe (a autorului şi a persoanelor vârstnice intervievate). Evocarea stă sub semnul amintirii care caută în prezent urmele trecutului, într-o comunitate percepută ca fiind mai închegată în trecut, deşi vremurile de la începuturile cooperativizării nu au fost uşoare: „Îmi amintesc că la Sărcia cea mai mare sărbătoare erau Sfintele Paşti. Ele erau aşteptate cu nerăbdare de toţi sătenii. Se făcea ordine în casă şi în curte, se văruiau pomii de la stradă. În orele de dinainte de amiază biderica, unde se oficia Sfânta liturghie, era plină de lume, iar imediat după prânzul bogat, de la care nu lipseau colacii şi ouăle roşii, sătenii plecau, cu mic cu mare, la joc, care se organiza în curtea Căminului” (Ursulescu, 2006: 100). Hainele de sărbătoare, feţele senine din trecut luminează amintirea în prezent. Un rol important îl avea fanfara cu un număr mare de instrumentişti, prezentă la nunţi, la înmormântări, la cumpăna dintre ani, la joc, chiar, alături de rapsozi locali care animau dansul cu strigături: „Sloboz, Doamne, graniţa,/ Să mă duc la Ciacova,/ Să mă-ntâlnesc cu Ruica./ Două vorbe, tri cuvince,/ Să mă ţână Ruica mince” (Ibidem, p. 102). Distanţarea în timp şi spaţiu, cu frecvente reveniri, păstrarea memoria unor oameni veseli, care nu se lasă uşor doborâţi în curbele istoriei.

Satul Ecica, dincolo de tradiţiile specifice lui, dar şi altor sate, se individualizează sub aspect istoric prin prezenţa Castelului roşu (evocat de Florin Ursulescu şi în romanele sale), marcă a Imperiului Austro-Ungar. Fostă reşedinţă de vânătoare a familiei conţilor Harnoncourt, cu timpul a devenit obiectiv turistic transformat în restaurant; Colonia de pictură şi sculptură, cunoscută în lumea artistică ex-iugoslavă, constituie o altă marcă a localităţii, alături de aeroportul – desfiinţat la un moment dat -, apoi reconstruit şi de faimoasa crescătoria de peşte, cunoscută în Europa Centrală. Despre diversitatea confesională existentă înaintea celei de-a doua jumătăţi a secolului XX vorbesc cele trei biserici, „fapt care constituie o raritate pentru un sat – una sârbească (cea mai veche biserică parohială din Banatul sârbesc), cea de-a doua, românească şi cea de-a treia, catolică. De menţionat că în sat au existat cândva şi o biserică adventistă, şi o sinagogă” (Ibidem, p.119). O lumea întreagă defilează, populând amintirea şi reînviind istoria, de la Solomon Magda „cu clarinetul său fermecat”, „birtu-mare”, „bărbieria lui Boleanţu, ducheanul lui Gutman, biblioteca şi bibliotecarul ei, neobositul dascăl Pera Milošević, piaţa plină de lume, miercurea şi sâmbăta”, „zilele petrecute la scaldă, pe malul şi în apele Begheiului” (Ibidem, p. 120). O dulce plonjare în trecut reanimează un prezent din care generaţiile tradiţionaliste se simt tot mai excluse, chiar dacă, în general, doresc să ţină pasul cu prezentul, autoritatea lor nu mai este aceeaşi. Migrarea populaţiei spre oraş îi conturează un destin comun cu al altor numeroase sate: îmbătrânirea populaţiei, diluarea vieţii sociale, în general, odată cu dispariţia unui mod de viaţă arhaic, care ţinea împreună generaţii întregi o familie, în aceeaşi comunitate. Industrializarea şi cooperativizarea au marcat, ca în toate fostele ţări socialist-comuniste europene, o reconfigurare a societăţii, în toate straturile ei.

Veniţi în urmă cu peste 250 de ani de pe Valea Mureşului, din Ardeal, în Jankov Most (Podul Iancului devenit Iancaid), amintirile se transmit din generaţie în generaţie. Moş Văsălie evocă anii grei provocaţi de secetă, înaintea primului război mondial, când părinţii săi, ca de altfel şi alţi săteni,

sunt nevoiţi să-şi vândă o parte din pământ din cauza datoriilor la bancă. Şcolarizarea reprezintă, firesc, o reflectare o succedării diverselor stăpâniri administrative: „la şcoală a mers trei ani, la Simiai, unde a învăţat în limba maghiară. Îşi aminteşte că unii copii, din familii ale <<uniţilor>>, învăţau româneşte, în casa birtaşului Plugaru, care avea o sobă [o cameră] pentru şcoală. Pe copii îi învăţau preoţii uniţi (greco-catolici) Ioan Firoza şi Gheorghe Medoia, amândoi veniţi din România" (Ibidem, p. 113). Evocarea Iancaidului pune faţă în faţă trecutul şi prezentul: dacă primul avea o viaţă a comunităţii mai bine marcată de obieceiurile sărbătorilor calendaristice, religioase, prezentul – deşi marcat puternic de modernizare, cu un peisaj construit dictat de comfort şi bunăstare, „o zi obişnuită de lucru şi duminica sau o altă zi de sărbătoare nu se deosebesc mai cu nimic!" (Ibidem, p. 104). Ilie Drăgan, interlocutorul născut la începutul secolului XX şi trecut prin cele două războaie mondiale, trăieşte regretul tinereţii în care bucuria sărbătorii era puternic marcată: „Jucau şi 30-40 de perechi, chiar şi oameni de 50 de ani. Îmi amintesc că cel mai mare era jocul în anii din preajma primului război mondial. Duminica, lumea se aduna în piaţa din centrul satului încă pe la ora unu şi jocul ţinea până la şase seara. În timpul iernii, neaua ningea, iar jocul nu contenea" (Ibidem, p. 104) – ca expresie a unei adânci pofte de viaţă şi de revanşă după zile de trudă la munca câmpului şi în gospodărie. Detaliat este prezentat portul popular bărbătesc şi femeiesc: „Îţi era mai mare dragul să priveşti ficiori îmbrăcaţi în prâsluce cu cipcă, în cioareci de lână albă, ţesuţi de muieri şi învăiăgaţi, în picioare având cijme cu turiacul scurt. Vara ficiorii aveau cămăşai albe de mătasă.

Fetele erau cu rochii mulate pe ele, tare înfoiate – îşi aminteşte uica Ilie – mai întâi două rochii albe cu ştricărai, întărite, şi deasupra o rochie de mătasă neagră, vânătă sau roşie. Iarna mai aveau la grumaz cârpe de mătasă şi erau cu părul cu chici şi pe chici peana făcută din ceară albă sau roşie. Pe cap aveau zdrâncănei, iar de la peană erau sloboziţi trimurici. Nevestele mai aveau în cap un conci de fier şi chicile lângă conci, iar peste astea o cârpă de mătasă. Şi ele purtau o cunună cu trimurici, zdrâncănei, flori de ceară. Pe boştie [şorţ] erau 5-6 rânduri de cipche (cele mai bogate aveau mai multe rânduri). Salba de galbeni la unele fete şi neveste era cât pieptul de mare" (Ibidem, p. 105). Elementul de legătură al ruralului cu urbanul, şoseaua asfalatată dintre oraşul Zrenianin şi satul Iancaid, este un avantaj, dar şi elementul care va altera, treptat, idilismul unor rânduieli rurale liniştitoare. Ion Drăgan-Iuni este alt interlocutor care evocă lumea tinereţii sale; astfel, în a doua zi a Bobotezii (a Botezului, cum spune autorul), după ce se termina jocul de la birtul satului, bărbaţii mai tineri plecau spre casele Ionilor; deşi comunitatea erau relativ sărăcită din cauza cotelor obligatorii – *obavezu -,* în case erau primiţi călduros şi trataţi cu băuturi şi cotoroage [răcituri, carne în aspic] făcute în gospodărie. Obiceiul a durat până la începutul anilor '60 ai secolului trecut. În sala de lângă birt, aparţinând proprietarului birtului, „veneau la joc şi copiii, şi tinerii, şi bătrânii. Începea pe la 1-2 după prânz şi ţinea până seara. La sărbători, jocul era şi seara târziu. Până spre miezul nopţii. Prin anii 1946-47 eram vreo 20 de perechi. Ficiorii intrau în joc de la 16 ani, iar fetele şi de la 14-15 ani" (Ibidem, p. 109). Muzicanţii se arvuneau pentru anul următor în a treia zi de Crăciun şi erau plătiţi cu o cantitate de cereale negociată între părţi. Prima fântână arteziană (*artezie*) – de fapt, o cişmea mai mare – s-a construit în centru satului în 1911; bunar [fântână] nu aveau toţi sătenii, astfel că apa pentru animale (*marvă*) se lua de la vecini. Casele erau construite şi amenajate în funcţie de starea materială: „Zidurile erau din pământ şi se băteau până sus cu maiul. Toate casele erau văruite. Casa în care a trăit, ca şi multe altele din sat, avea sobă mare, tindă, sobiţă [cameră mică], clet şi înapoi ştălog. În cuptor se băgau tulei, iar în <<şpoieri>> - <<ciclozi>> de lemne. În sobă, aveau două paturi, masă, scaune d-ale lungi şi <<orman [dulap] de ţoale>>. Cei bogaţi aveau şi <<şifonier>>. Pe uliţă, în faţa caselor, erau duzi, ulmi şi <<brăghini>>" (Ibidem, p. 115). Rând pe rând, dialogul devine preţioasă sursă etnografică, în care memoria individuală se suprapune cu memoria colectivă. Trăind în apropierea apelor, pe lângă agricultură şi creşterea animalelor, locuitorii satului Iancaid trăiau şi din pescuit (pentru consum propriu şi ăentru vânzare). Intervievator şi intervievaţi, în dialoguri spontane,

confruntă trecutul aşezat, al unor tradiţii ordonatoare la nivel social, cu prezentul în permanentă restructurare, în care păstrarea tradiţiilor este relativizată până la diluare.

Bibliografie

Agache, Catinca, *Literatura română din Voivodina,* Ed. Libertatea, Panciova, 2010.

Popa, Ştefan N., *O istorie a literaturii române din Voivodina,* Ed. Libertatea, Panciova, 1997.

Tomuş, Mircea, *Florin Ursulescu. Peisaj cu nuci,* rev. „România literară", Bucureşti, nr. 38/1989.

Ursulescu, Florin, *Peisaj cu nuci,* Ed. Libertatea, Novi Sad, 1988.

Ursulescu, Florin, *Sfârşit de vară,* Ed. S.L.R., Novi Sad, 1999.

Ursulescu Florin, *Drumuri şi popasuri,* Ed. Libertatea, panciova, 2006.

Ursulescu, Florin, *Amintiri povestite,* Ed. Libertatea, Panciova, 2010.

Literatura în oglinda copilăriei. Ana Niculina

Literatura, ca formă de receptare şi de cunoaştere a lumii, este şi manifestarea vârstelor biologice şi spirituale ale omului; ea este purtătoarea unui spaţiu emoţional şi concret, exterior şi interior. Literatura pentru copii este constituită din lucrări care investighează un univers specific vârstei mici, legitimată prin opere universal recunoscute, de la *Pinocchio* de Carlo Collodi, *Trandafirul şi inelul* de W. Thakeray, *Alice în Ţara minunilor* de Lewis Carroll la literatura lui I. Creangă, la *Dumbrava minunată* de M. Sadoveanu etc. Poveştile copilăriei combină aceste tipuri de spaţiu, cărora li se adaugă, de obicei, perspectiva adultului care filtrează trecutul, scoate din straturile memoriei evenimente cu mare impact afectiv, care i-au marcat copilăria şi, mai mult ori mai puţin conştient, devenirea. Lumea exterioară este evaluată, în istoria culturii, ca „refelx întârziat al momentului destrămării tribale, reţinut de subconştientul colectiv şi exprimat metaforic în basm" (Cristea, 1979: 91), iar parte a acestei culturi este şi mica lume a copilului de oriunde şi de oricând. Precum în cazul lui Creangă, chemarea satului natal rămâne o realitate sufletească trainică, la care nu ezită să se raporteze ca adult.

Formată într-un spaţiu cultural numit adesea baroc, datorită interferenţelor culturale din Banat (în acest caz, din Banatul sârbesc), Ana Niculina Ursulescu, scriitoare, actriţă, ziaristă – important animator cultural al zonei, aduce în literatură, prin volumele *Cu soarele-n creştet* şi *Vine Moş Crăciun* lumea unui sat bănăţean în care memoria trecutului prin ochii copilului şi coordonatele prezentului prea puţin permisiv la clasica magie a sărbătorilor se întâlnesc: „Dezamăgită de realitatea prezentului, sinonimă cu mediul <<postmodernist>>, scriitoarea caută o oază de stabilitate invocând amintirile şi luând drept confidenţi copiii, se îndreaptă spre COPILĂRIE" (Juică, 2010: 74) – ştiind a transforma dezamăgirea în umor, iar banalitatea în magie, prin inserţia permanentă a fantasticului în cotidian, pentru că „Literatura ca artă se situează dincolo de generaţii şi vârste" (Cândroveanu, 1988: 8). Umorul şi imaginaţia în nararea întâmplărilor, completate de nostalgia maturităţii trimit cititorul spre lumea propriei copilării.

Volumul *Cu soarele-n creştet* pune sub semnul luminii felul în care intră în lume, între viaţă şi moarte, născută prematur într-un timp şi un loc în care doar steaua norocoasă şi mai puţin practicile medicale performante o puteau salva; bucuria venirii ei pe lume se îngemănează cu ameninţarea morţii, în faţa căreia cutumele nu sunt uitate: „De murit, poate că nu moare, dar daţi-mi nişte poate şi o cătrânţă cu pui, chiar şi purtată un pic, nu face nimic! – să-i fac, la repezeală, *ţoale de moarte*" (Ursulescu, 2006: 7). Personaje mai puţin agreabile ale copilăriei sunt evocate cu umor ironic, fără înverşunare, pentru că vârsta copilăriei, chiar privită prin reflexiile adulte, are darul de a îmblânzi amintirea vorbelor şi a faptelor. Explicaţie a unor senzaţii negative din copilărie sunt găsite, în manieră modernă, în evenimente neplăcute din foarte timpuria copilărie: mirosul de blană de oaie o panichează, senzaţiei de sufocare îi urmează cea de instalare a beznei, de singurătate deplină în faţa unui hău ameninţător; dacă naşterea a stat sub semnul ameninţării morţii, un gest-pereche umbreşte ziua botezului: „Să arunce ei, pe leagănul fetei, toate cojoacele şi *duruţele* care le-au avut pe ei! Muzicanţii!!! Beţi, de dădeau în gropi! Am scos-o de sub ele roşie de mama focului!" (Ibidem, p. 18) este confesiunea bunicii reanimată de amintirea momentelor dificile. Mama şi tata au figuri luminoase, personajele feminine dominând, în general, universul casnic prin hărnicie şi spirit de ocrotire, prin bunătate, iertare, dar şi prin fermitate: „Ea [mama] întotdeauna îl aştepta cu soarele în

ochi. Chiar şi atunci când el [tata] uita că a adus-o acasă. Păi, venea cu atâtea griji de la antrenamente! Dar ea apărea în prag, şi grijile se dezumflau, se micşorau la surâsul ei şi, nu o dată, au dispărut cu desăvârşire! Când voia, putea să fie vrăjitoare! Al dracului, cu ochii ei blânzi!" (Ursulescu, 2006: 6). Plăsmuitoare ea însăşi de literatură, Mama îi compune prima poezie, autorat rămas discret, de teama faimoasei „guri a satului": „am simţit că e mare ruşine ca o femeie, mare cât mama, să născocească poezii" (Ibidem, 2006: 24). Amintirile sub semnul femininului – femeile sunt mereu autorităţi tutelare ale gospodăriilor, cenzurate când şi când de autoritatea masculină - sunt şi ale Babei Floarea, străbunica, ce pierde rând pe controlul casei odată cu „despărţirea sufletească" de ceilalţi membri ai familiei. Inserţia nurorilor o înstrăinează treptat de lume, apariţia nepoţilor şi a strănepoţilor nu este în măsură să o îmblânzească; alături de mecanismele amintirii, şi cele ale uitării au rolul lor: „Dar, când omul vrea să uite ceva, nimic şi nimeni nu poate să învie amintirile" (Ibidem, p. 11). Confesiunea târzie a copilului devine formă de purificare şi de rezolvare a raporturilor cu perioade neplăcute din trecut. Nu doar gospodăria este apanajul femeilor, ci şi Povestea: „Câteodată, seara, eroii din basme coborau din gura bunicăi sau a mamei, tocmai din vârf de flacără, cu sabia scoasă din teacă, primejdioşi nevoie mare, trăsnet pentru zmei, zmeoaice, oameni hapsâni, vrăjitoare şi iele..." (Ibidem, p. 52). Umbrele serii proiectate de focul vetrei amplifică magia zânelor, a prinţilor şi a prinţeselor, suite de vânătoare, transformând încăperea în palat de cleştar şi codru mirific, în eternă Sobă Mare pentru oaspeţi când Moş Ene începe lunecarea cu Carul-Nopţii-Întunecate spre Ţara-Viselor-Vâscoase.

Practici cotidiene sunt aduse la suprafaţă din straturile memoriei: ceaiul de mac pentru liniştirea copiilor, Baba Floarea care ţese *cotrinţă d-ale negre, cu rânduri,* pe când nora ţesea brâie cu *formă nouă*. Astfel, fie şi din spirit concurenţial, îndeletnicirile cotidiene, deşi tradiţionale, cunosc mereu procese de inovaţie. Spălatul lânii în albia râului Timiş implică prezenţa copiilor care iau parte la un ritual străvechi; în cădura soarelui dogoritor, rădăcinile subacvatice ale copacilor devin palatul piticilor la graniţa dintre somn şi trezie, fantezie alungată brutal de pericolul morţii evitate a lui Cea Ghiţă. O altă experienţă funebră este moartea bunicului Vioricăi, prietena evocată cu afecţiune; fiind interzis copiilor accesul la ritualurile ce presupun despărţirea definitivă de lume, copilele urcate pe lada de zestre privesc aducerea steagurilor negre, aranjarea lumânărilor şi a locului destinat mortului în curte, primenit „cu izmenele cele noi şi cămaşa şlinguită la piept, încălţat în sandale nou-nouţe cumpărate cine ştie când, la Târgul de la Debelecea, chiar pentru această ocazie" (Ibidem, p. 31). Încăperea în care era instalat războiul de ţesut devine Împărăţia Lânişoarei Fermecate prin cromatismul opulent – capabil chiar să anihileze ariditatea percepţiilor Împăratului Vălurilor Negre! - şi mirosurile dulci-acrişoare, fascinante pentru ochii copilului. Un set special de percepţii asociative, pline de farmec dezvoltă un spaţiu aparent banal: „firul galben de lânişoară mirosea a lalele. Liliachiul a liliac, verdele a frunze de dud, roşul a vişină coaptă, portocaliul aducea mirosul uitat de portocale pe care le poţi vedea doar de Crăciun" (Ibidem, p. 28). Fascinaţia culorilor este o coordonată constantă a lumii reale şi a celei imaginare; vizitele în târg, la Fărbar, şi mai ales la frumoasa Fărbăriţă sunt asemeni unei descinderi în lumea de poveste, a lânişoarelor duse la colorat. Învăţarea culorilor şi a nuanţelor lor, în grai local, devine o competiţie între preitene: „*-Albu, cafă bălă, cafă ca laptele, galbăn ca lămâia, galbăn băl, galbăn fărbos, caisă, roză băl, roză, fumor nou, fumor bătrân, lilau, cărmăjân, roşu sârbesc, roşu închis, măcrişat, cafă...",* completate de *„-Verde băl, verde ca apa, verde ca galbenul, verde ca iarba, verde becheresc, verde stricat, verde închis"* (Ibidem, p. 34) – adevărată poezie plină de farmecul locului. Pantofiorii verzi, rochiţa de crep culoarea piersicii presărate cu flori – elemente de vestimentaţie care o individualizau pe strada sa, rochiţele de fir sunt asociate momentelor solemne, trăite de copii, în felul lor, alături de adulţi, la joc, cu ocazia sărbătorilor religioase, dar de neuitat sunt şi bocancii grei, incomozi, inestetici, ajunşi la modă la un moment dat - *şvegeanke* – datorită rezistenţei lor la intemperii.

Ca structură imaginativă, copilăria este spontană, naivă şi cosmocentrică „de o fulgurantă sensibilitate metafizică, improvizatoare de jocuri, fără simţul perenităţii" (Blaga, 1969: 262-263), în care copilul este un mic demiurg, inventându-şi propriile lumi. Lumea satului, ce a familiei extinse şi restânse devin, pentru copil, o *axis mundi;* casa Măndonilor devine un loc populat de personaje reale şi fantastice, iar Soba mare şi Soba mică – încăperi ale unui palat din morfologia basmelor; percepţia lumii adulte este idilizată, pentru că adulţii nu sunt obligaţi să asculte de cei mari. Realul şi fabulosul din imaginaţia copilului sunt mereu în reaţie osmotică: „împăraţi care veneau să-mi facă reverenţa numai pentru că eu m-am trezit", „prinţi care mă aşteptau să cresc", „cai năzdrăvani" populează compensativ şi fecund viaţa cotidiană. Loc mitic în real, grădina lui Moş Todor, Grădina Mare, plină de pomi fructiferi şi de flori, animată de prezenţa măgăruşului care fascinează copilul este canavaua reală care impulsionează desfăşurările imaginare. Mica lume a animalelor – Lăbuş, cârdul de raţe, gâscanul Limbă-Lungă şi cocoşul Gură-Mare, şarpele prins de mama este alt loc ce permite inserţia fantasticului în real. Cromatismul bogat, vegetal fuzionează cu alcătuirile feerice plăsmuite în minte. Palatul Zmeilor, Ţara lui Zgârie-Brânză, Uriaşul-cel-cu-Creştetul-în-Soare, Roşu Împărat, Sfânta Mircuri şi Sfânta Vineri, Piticul Verde Bob sunt plăsmuiri ale fanteziei individuale, care a asimilat şi basmele auzite de la „cei mari". Multitudinea de plăsmuiri capătă contururi bine definite şi ordonate în categorii: cele de sub pleoape, cele din hambar, cele de după-amiază, cele din grădină, cele de seara. Dar într-o zi de Paşte vestea necesităţii mutării cade brutal, anunţând ieşirea din magia copilăriei, încă protejate de refugiul la sânul matern.

Volumul ulterior, *Vine Moş Crăciun,* invită ceremonios, încă de la început, la un regal al fanteziei, care stă tot sub semnul femininului evocativ: „Eu chem în ajutor fantezia; poate voi mai chemaţi la sindrofie şi alţi copii, două-trei mătuşi, câteva bunici şi poate aduceţi cu voi nişte cărţulii vechi, în care oamenii au strâns înţelepciunea lui Dumnezeu şi ne punem pe treabă: îl căutăm pe Moş Crăciun!" (Ursulescu, 2010: 6) – o invitaţie interactivă, a întâlnirii lectoruui cu scriitorul, în maniera literaturii moderne. Geneza lui Moş Crăciun venit din Ţara Zăpezilor Veşnice – în Finlanda, la graniţa cu Rusia, în Laponia, în Groenlanda nu mai este atât de sigură în epoca postmodernă, a multiplicării perspectivelor, astfel că nici străvechea lume a miturilor şi a legendelor nu mai este oglindită în mod tradiţional în universul infantil: „V-am surprins cu ideea că în lume ar fi atâţia Moş Crăciuni că au nevoie de un congres?" (Ursulescu, 2010: 9) Accesul generalizat la internet, a doua revoluţie culturală fundamentală a erei noastre, după descoperirea tiparului, relativizează cunoscutele concluzii ale clasicelor forme de cunoaştere. Fantezia modernă păstrează urme din vechile tipare legendare, pentru că „atelierul lui Moş Crăciun e păzit cu străşnicie: are 12 uşi de aur, care se deschid cu 12 chei de aur. Pe toate aceste chei le ţine Moş Crăciun, pe un lanţ de aur, agăţat la gât" (Ibidem, p. 10).

Oraşul contemporan şi amintirea satului arhaic sunt puse faţă în faţă: „Dar nu fu nimic la televizor, aşa că trecui la calculator. Verificai poşta, nimic interesant, deschisei acolo nişte programe, mă lăsară rece, şi îmi întorsei ochii spre fereastră. Afară – noaptea gonită de pe străzi, de candelabre, de claxoanele maşinilor şi urletul needucaţilor de la mine din bloc, se aciuia pe unde putea. [...] Acum nici stele nu prea are. Măcar la noi, la oraş. Deasupra blocului abia dacă mai întârzie vreo două" / „Pe când eram eu de-o şchioapă, noaptea venea când voia, se aşeza peste vcasa noastră, peste stradă, peste sat, îşi chema, ca o cloşcă, stelele lângă ea şi huzurea în voie până când dimineaţa n-o lua la rost şi o gonea acasă, la poalele cerului, unde îi şi este locul. Ce mare şi frumoasă era noaptea la noi, la sat! Neagră, de îţi dădeai cu degetele-n ochi, de te prindeai în vălurile ei, negricioasa de ea! Mirosea a flori de câmp şi câteodată a flori de tei..." (Ursulescu, 2010: 12-13) Demitizarea goleşte de farmec ritmurile vieţii cotidiene, nu doar pe cele ale sărbătorilor. Spaţiul citadin animat este invadat, inerent, şi de episoade brutale, pe când cel rural, al amintirii care adesea idilizează din perspectiva adultului privindu-şi copilăria, este unul feeric, propice transformării lui prin elemente din morfologia basmului. Momentele de relaxare actuale se dezumanizează, sunt lipsite de interacţiunea umană: „La şezători te duceai, atunci, ca azi la televizor. Sau la calculator" (Ibidem, p. 14). Rând pe rând,

aşteptarea lui Moş Crăciun la început de secol XXI se transformă în evocare nostalgică a unui timp şi a unui spaţiu (satul bănăţean de la sfârşit de secol XX) în care timpul curge molcom şi permite inserţia fanteziei în realitate. Omul de zăpadă, Ioniţă, este umanizat, este investit afectiv, iar degradarea lui oadată cu încălzirea vremii provoacă suferinţă în mica lume a copilăriei. În lumea contemporană, fie ea urbană sau rurală, el apare doar la chemarea internetului, în ubicuităţi virtuale, lipsite de ataşament afectiv. Întreaga privire în trecut proiectează un peisaj profund umanizat, chemat insistent să se repete în prezentul banalizat: „Le vreau pe toate înapoi! Pe bunica, şezătorile, Iarna cu tot cu zăpadă şi troiene, cu sănii şi derdeluşuri, cu mustaţa bunicului şi palmele reci, când venea din curte, de la treabă, numai să mă întrebe dacă mi-e cald şi bine! (Ibidem, p. 17). Convieţuirea cu amintirile, când discretă, când manifestă, face posibilă prezentul.

În ambele volume, o amintire luminoasă e cea a bunicului, a cărui fermitate se schimba în ocrotire faţă de fragila nepoţică. Movila de zăpadă făcută de el şi destinată săniuţei face parte din ritualul fiecărei ierni, iar bunicul devine parte a lumii fabuloase, care se intersectează, şi aici, cu cea reală, ca o constantă a scriiturii Niculinei Ursulescu: „Încă mai existau hornuri şi, în hornuri – fum; din fum se strecurau spre cer voinici în alămuri, spade bătute pe muchie de anume vestiţi fierari, şi în flăcări mai vedeai însângerate capete de zmei, care se aburcau şi ele în sus, pe horn...” (Ibidem, p. 24). Nostalgia copleşeşte adultul în faţa amintirilor „cum numai amintirile din curtea bunicului pot fi: calde şi duioase ca negura ce-mi împăienjeneşte sufletul când mă gândesc la bunicii mei, duşi de mult de acasă...” (Ibidem, p. 38). Alături de acest element de unitate, evocarea obiceiurilor este parte a imaginarului copilăriei; „pomana porcului” se asimilează abundenţei, Crăciunului, spiritului concurenţial gospădăresc, la care iau parte, de această dată şi bărbaţii. Amfitrionul casei cere imperativ servirea participanţilor la ritual cu rachiu fiert „din belşug”, în timp ce femeile pregăteau, ca desert, gogoşi (chiar dacă fetiţei i se prepara ilicit şi lipie – „tălăniţă”, pe care nici nu se cădea să o mănânci în Ajun), pentru că este un moment convivial familial, care precedă întâlnirile familiei extinse şi a celor apropiaţi, în general, din perioada sărbătorilor: „oameni, fapte, întâmplări, obiceiuri, tradiţii, jocuri, jucării, tristeţi şi bucurii se întrupează în imagini unice, care uneori sunt transferate în actualitate” (Juică, 2010: 74), reconstituind, din fragmente, o istorie locală cu perioadele ei fericite şi tulburi, în rama unor tradiţii multă vreme păstrate, dar aflate acum în disoluţie.

O lume populată de personaje fantastice clasice ori create de autoare se află şi în acest volum, aduse din copilăria „cu soarele-n creştet” în prezent: prinţi şi prinţese, suite regale, vânători acţionând în sunet de corn, şoimi şi albine cu calităţi magice, lucrători ai curţii, împăraţi, Sfinte Vineri şi Miercuri, Vrăjitoarea Mălura, Vrăjitoarea din Corcoduş, Prinţul Ploii Reci, pichiponţi, fârlifuşi, moştrofonţul, bălăioare Zâne ale zăpezii care dinamizează imaginarul basmic şi care se retrag în Ţara de Vis a faraonilor (topos favorit, în cărţi de călătorie, al autoarei), căpriori micuţi, de fineţea porţelanului, aştrii personificaţi, Piticul Barbă-Cot trăindu-şi, viu, ritualurile, în Noaptea Viselor prelungită în momente de tihnă, de refugiu ale zilei. Dorinţa de a-l vedea pe Moş Crăciun – dincolo de surogate contemporane - este atât de puternică, încât fantezia transformă visul în realitate: „În faţa mea apăru mai întâi un fulg de nea enorm, şi din pântecul lui, îşi scoase mustăţile o faţă rotundă, zâmbitoare, şi doi ochi pe care i-aş recunoaşte oriunde: ochii lui Moş Crăciun” (Ibidem, p. 50). Adresările directe, frecvente în carte, creează o plăcută familiaritate. „Dragele mele fetiţe şi dragii mei băieţaşi, voiam să vă întreb: ştiţi ce am visat eu azi noapte?” (Ibidem, p. 48), o complicitate menită să transmită copiilor formaţi într-un mediu urbanizat, demitizat fiorul aşteptării, al magiei necunoscutului, într-o pozitivă incitare la contopirea cu fabulosul. Crăciuneasa căzută în păcatele mundane favorizează apropierea dintre lumi; victimă a privitului la televizor (telenovele, fără îndoială!), ea se apropie de cunoaşterea habitudinilor vremii, iar dialogurile colocviale dintre ea şi Moş Crăciun reconstituie spaţiul familial cunoscut. Scrisoarea imaginară către Moşul este o mică sinteză a problemelor copilăriei: materializarea dorinţelor de a avea o învăţătoare tânără şi calmă, de a avea tovărăşie umană (surioară sau frăţior), nu doar cea alienantă a televizorului, dorinţa de a avea un

calculator nou, de a a pleca anual la mare recheamă forţa magiei: „Moşule, fă-mi plăcerea, cumpără şi tu acolo o rachetă, pentru că mi se pare că elicopterul e depăşit, iar copiii de azi nu au timp pentru reni, caleşti, coşuri... şi alte minunăţii, în care nu mai crede nimeni în afară de mine!" (Ibidem, p. 61) – o reîntoarcere spre forme vechi de magie, chiar şi în lumea infantilă, menită să redea consistenţă şi speranţă vieţii, cu evenimentele ei mărunte ori grave.

Ideea comună este aceea a obiceiurilor de veacuri topite în modernitatea postindustrială; autoarea descrie vârsta inocenţei cu seriozitatea şi cu accente ludice, ironice în acelaşi timp. Fără a utiliza arsenalul hiperbolizărilor, al comicului grotesc, al utopiei, al fantasticului excesiv, acesta este prezent numai cât să salveze lumea de banalitate – şi pe sine însăşi. Revenirea la universul copilăriei, sub orice formă ar fi ea, este o întoarcere eliberată de experienţele maturităţii, pentru că, aşa cum afirma C. Ciopraga, basmul şi copilăria sunt surse de miraj,

Bibliografie

Blaga, Lucian, *Trilogia culturii,* Ed. pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1969.

Cândroveanu, Hristu, *Literatura română pentru copii. Scriitori contemporani,* Ed. Albatros, Bucureşti, 1988.

Ciopraga, Constantin, *Ion Creangă.* Antologie, prefaţă ţi tabel cronologic de Constantin Ciopraga, Colecţia „Biblioteca critică", Ed. de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1960.

Cristea, Valeriu, *Spaţiul în literatură,* Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1979.

Juică, Brânduşa, Postfaţă la *Vine Moş Crăciun,* Ed. Libertatea, Panciova, 2010.

Ursulescu, Ana Niculina, *Cu soarele-n creştet,* Ed. Libertatea, Panciova, 2006.

Ursulescu, Ana Niculina, *Vine Moş Crăciun,* Ed. Libertatea, Panciova, 2010.

Wald, Henri, *Ideea vine vorbind,* Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1983.

VALORI POETICE MATRICIALE.
POEZIA DE LIMBA ROMÂNĂ DIN SERBIA

Spaţiile multietnice au, inerent, o expresie barocă ce presupune un farmec dat de aspectul eclectic al unei culturi. Fără îndoială că şi atmosfera generală este resimţită diferit, fie ca limitativă, fie ca stimulativă, tensiunea artistică fiind mai vie tocmai datorită incertitudinilor provocatoare, catalizatoare, dar şi frustrante: „Ficţiunile noastre se nasc din motivul convieţuirii cu ceilalţi, din simpla idee că trecutul nu ţine cont de noi, iar prezentul ne pune mereu la încercare" (Almăjan, 2007: 14). Cuvântul cu forţa fiinţării, resimbolizării, codării şi decodării raporturilor cu mediul, vegetalul peren sau ciclic al rodului, apa germinativă sau thanatică – simboluri cu bogată valoare de antropologie literară sunt recurente în *Antologia poeziei româneşti din Serbia,* care constituie suportul demersului meu în capitolele ce urmează.

Virtuţile identitare ale *cuvântului*

Motto: „Nu pleca din grai/ Rostirea ta în lume/ Moştenirea nu mai există/ Pentru cel ce pleacă din graiul lui" (Ion Miloş, *Moştenirea).*

Rolul artistului este, în general, extrem de important în evitarea cristalizărilor schematice la nivelul evenimentelor interioare şi exterioare ale fiinţei; iar când acesta aparţine unei minorităţi etnice şi vrea să-şi exprime emoţia în limba comunităţii sale, importanţa efortului său este cu atât mai demnă de luat în seamă, pentru că „individul nu este depozitarul pasiv al culturii sale; prin rolul creator pe care-l poate juca, prin inovaţiile pe care le poate aduce, el contribuie la modificarea <<personalităţii de bază >>" (Poirier, 1968: 922). Aşadar o comunitate minoritară în cadrul unei culturi majoritare se întoarce, inevitabil recurent, spre ideea de *cuvânt* şi spre ceea ce semnifică el pentru traducerea şi exprimarea sensibilităţii, dar şi a identităţii. Semnificantul însuşi, spre a fi mereu actual, are nevoie de modelarea artei ori de vorbirea inedită; percepţiile devin simple denotaţii în absenţa emoţiilor. Arta cuvântului devine o incitare a conotaţiilor latente din denotaţie; ea creează nu doar imaginea, ci şi înţelegerea ei, ceea ce presupune un sediu iniţial unic, al Sinelui, al Marelui Semnificant. Astfel, în *Antologia* avută în vedere, la majoritatea autorilor apare noţiunea de „cuvânt" sau elemente din familia sa lexicală. Moştenirea culturală este una multiplă în cazul artiştilor formaţi în contexte multi- şi interculturale. Fondul de bază se stratifică de obicei spontan, unitatea este una specială, formată din aluviuni care se sudează în timp, având, totuşi, un fundament solid, germinativ. Cunoaşterea de sine se suprapune, aici, adesea, cu încercarea de cunoaştere în contextul alterităţii: „Fiecare dintre noi percepe astfel, pe calea deosebirii, existenţa limitelor fizice, a graniţelor. Importanţa acestei experienţe se reflectă de o manieră complexă în formarea acelor instrumente ale cunoaşterii şi comunicării pe care le numim limbi naturale" (Metzeltin, 2008: 23). Distanţa producătoare de angoase este fertilă –, şi acest fapt este mai ales apanajul artiştilor; cu rădăcini, nu doar cu ramuri, în două culturi, poetul vede în limbă un refugiu, care, la un moment dat, i-ar putea fi refuzat: „Poate odată şi odată/ Voi fi scos de pe aceste pământuri/ Unde mama şi tata/ Au prins rădăcini.// Poate că vântul/ Îmi va înstrăina cuvântul/ Şi-n nestatornicia vremii/ Drumul va fi încă spini/ Spre cer/ Unde doar Dumnezeu mai vorbește/ În limba mea" (Olimpiu Baloş, *Limba,*p. 54). Privilegiu al vieţii private, raportarea la divinitate, comunicarea cu aceasta trebuie să rămână domeniu al opţiunilor personale.

Chemarea trecutului şi responsabilitatea prezentului determină o recurenţă a motivului *cuvântului* în lirica lui Slavco Almăjan: „În curte vom întinde o masă/ Şi vom chema înfometatul vis/ Să urce pentru o clipă/ Treptele din casă/ Şi să arunce o sămânţă/ Pe vechiul şi uitatul manuscris/În care bunii şi părinţii/ Îşi amintesc de sania de lemn/ De clopotul de-aramă şi de sfinţii/ Prefiguraţi în mal etern…" (*Dezlegarea izvoarelor,* p. 15). „Manuscrisul" este semnificantul etern al limbii materne, mereu reînnoit, salvat, redimensionat prin efort artistic, iar condiţia ne-uitării este permanenta funcţionare a semnului lingvistic. Acesta devine un refugiu şi în şi o călătorie în acelaşi timp, în funcţie de contextul interior sau exterior al trăirilor eului liric: „Vă rog nu vindeţi sania de lemn/ Nu vindeţi clopotul îndrăgostiţilor/ De boli şi altare/ În toate se ascunde un semn/ Izvorul vieţii înaintând spre dezlegare" (Ibidem, p. 16). Semnificantul, în absenţa unui semnificat convingător emoţional, duce la alienare; creaţia omenească trebuie mereu explicată verbal, iar arta face acest lucru în felul în care şi-o asumă. Ca dovadă că ideea se naşte în acelaşi timp cu lexicul, apoi urmând rostirea, poetul îşi reglează fluxul poetic ce revelează semnificaţiile lumii sale. Fiinţarea are la origini cuvântul, dar el are şi forţa captării unui spaţiu articulat temporal în materialitatea lui, gata să se dizolve sub tăvălugul imaginilor materiale ale altor vremuri. De fapt, este vorba, în contextul special amintit, de un *construct semnificant* alcătuit din sedimentări multiple: „La nivel *semantic,* codul lingvistic se bazează pe posibilitatea convertirii unui ansamblu de semnificanţi într-un ansamblu de semnificaţi; interlocutorii aparţinând aceluiaşi socius lingvistic pot să-şi transmită mesaje în virtutea setului de semne care alcătuiesc o limbă" (Liiceanu, 2005: 87). Poezia *Dinţii între două texte* este o mică poveste tensionată a pendulării artistului care există doar între creaţiile sfârşite şi cele începute, condiţionându-l. Există o obsesie a materialităţii şi a materializării cuvântului, ca certitudine a existenţei, a stabilizării lui în raportul saussurian limbă/vorbire: „Între textul cald şi textul rece/ Dinţii şi marea lor putere de a rezista// Vorbirea pelerinului de dincolo de secundă coboară/ Se arată mirarea şi focul/ Începe jocul emfatic/ Apar apa şi făina// Între texte formează trează Curiozitatea moştenită/ Şi dinţii lamentabili/ Şi trupul cuvântului// Textul timpului şi textul uitării Rostirea poetului/ Şi nimic mai adevărat decât dinţii între două texte" (p. 18). Obligaţi sau măcar dorind să ţină pasul cu cel puţin două culturi în evoluţie, poeţii spaţiilor multiculturale şi, implicit, multilingvistice, caută căi de comunicare autentică, ca un prim pas spre adaptare, într-un spaţiu al măştilor multiple. Cuvântul mediază realitatea interioară cu cea exterioară, sublimând experienţele exprimate în călătorii perpetue din interior spre exterior şi invers, identitatea, identificarea fiind obsesii latente sau exprimate: „În joc avan în ceas ciobit şi perforat/ Vibra-n limbaj sintetic apocalipsul descifrat/ […] Ambiţioşii arlechini cu harfe şi surprize/ Decolorau albastrul bizantin cu brize/ Şi se-ntreceau să izoleze neliniştea în chihlimbar/ Muşcând cu sensuri duble din verbul cel barbar" (*Cântec purtător de adaptare la imposibil,* p. 20*)* sau „Apare un cuvânt şi-ntreabă/ Care este locul meu printre moştenitori" (*Clipa cea de taină*, p. 23). Motivul *uitării* este unul care îl susţine pe cel construcţiei artistice în şi prin cuvânt, care poate aduce savoarea noutăţii, dar şi pericolul uitării; fiinţa completă se structurează pe vechi şi nou pentru a fi durabilă, pe de o parte, iar pe de alta, pentru a conta: „Vin alte cuvinte şi o prospeţime/ Uităm de <<tine>> şi uităm de <<mine>>" (*Dicţionarul uitării*, p. 25), preocuparea pentru consistenţa ideatică rămânând constantă: „Vântul din rimă şi miezul din măr/ Cuvântul şi gheaţa pătrund spre-adevăr" (*Tropisme*, p. 26*).*

Instrument de lucru, dar şi de confruntări curajoase, la Ioan Baba cuvântul este mlădiat, dar şi călit, scos în spaţiul public – „poetul îşi căleşte cuvintele ca fierarul/ Şi-i potcoveşte numai/ Pe cei care nu se potcovesc singuri" (*Aşa este – viceversa,* p. 36*).* El răneşte şi vindecă, solemnizează sau aruncă în derizoriu, este complicele ravagiilor istoriei sau terapeutul ei: „După refuzul îngrădirilor/ De ravagiile şi distorsionarea cuvântului/ După un deceniu încremenit/ Minciuna-i abrogată" (*Abrogarea minciunii,* p.39). Neputinţa rostirii este dureros resimţită şi este semnul prăbuşirii fiinţei: „La sfârşit de om – nu de omenire/ Depistezi că eşti prăbuşit/ Într-o surditate psihico-verbală/ Cu sângerări dureroase/ Cuvântul vehiculat în derâdere/ Te invită să ameliorezi situaţia" (*Apel,* p. 42). Înţeleaptă

este menirea ursitoarelor de a fi stăpân pe propriul regat de cuvinte şi constructor temeinic al unui spaţiu autoprotector având ca materie primă logosul: „Să-L naşti Măicuţă/principe ziditor/ de ziduri din Cuvinte/ şi păstrător de porunci/scrise cu degetul pe nisip" (Vasile Barbu, *Naşterea,* p. 69).

Între nume şi lucru legătura este organică – frica de necunoscut determină ezitarea în a rosti Cuvântul, spre a nu stârni ceea ce nu ar putea fi controlat: „Şi cum cuvântul e pentru omul primitiv oarecum însuşi lucrul numit, survine trebuinţa de a numi obiectul înfricoşător asupra căruia a căzut tabuul" (Gasset, 2000: 51). Acesta este increatul care fiinţează, ordonează, stabileşte ierarhii mundane, dar numai după curajul de a-l înfrunta: „Oamenii îşi închipuie că viaţa întreagă/ Seamănă cu o pasăre pribeagă/ Zburând din soare-răsare până-n soare-apune/ Fără s-o cheme nimeni pe nume" (Mihai Avramescu, *Fericire,* p. 31), dar şi ierarhii cosmice în complicitate cu divinitatea, în manieră neoexpresionistă: "Aş putea fi o stea plutitoare pe râu, spre/ o surdă chemare la ceas nepotrivit, ca să/ nu pot schimba culorile iernii – legământul/dintre Dumnezeu şi cuvintele ce îşi/ascultă propriul murmur" (Mărioara Baba Vojnović, *Dubla fiinţă a naturii,* p. 48). Gesturi incandescente concurează, neoromantic, teluric şi celest, virtuţile creatoare demiurgice; pasiunea ţine de cuvânt, iar consecinţele ei, de cântec: „Scriu cu cerneală invizibilă/ în lungul paiului de grâu// Din fiecare cuvânt invizibil/ un zbârnâie-nor se-nalţă spre cer/sau dispare în pământ// Din fiecare cuvânt cu jar aprins/se-mprăştie cântecul cenuşei" (Vasa Barbu, *Cerneala invizibilă,* p. 64). Alteori, dimpotrivă, cuvântul nu traduce pulsul existenţei, ci îl estompează; prin excludere, între viaţă şi logos apare o ruptură: „Încetez sa mai alerg/ după cuvinte/ exist" (*Exist,* p. 85); elanul cuvântului este zădărnicit, zămislirea îi este interzisă, sinele profund estompat până la lichefiere: „O muzică sacră/ Lipseşte-n sunete cuvinte incendiare/ În timpul oprit/ Rostogolindu-şi tăcerea în/valea de ceară" (Aurel Mioc, *Valea de ceară,* p. 225), dar nu întru moarte, ci întru remodelarea renaşterii, din ceara unui semnificant proteic.

„Vorbele" devin epuizarea cuvântului, formă a vidului. Nu păstrează nimic, nu cheamă, nu creează, ci maschează drumul spre dezinstituire: „Vorbe gălbejite/ pendulează între ieri şi mâine// Nimeni nu poate şti/când ne-am întâlnit/ când ne-am spulberat." (Corneliu Bălică, *Între ieri şi mâine,* p. 83) sau „De-o vreme/vorbele bătute-n cui/ cad şi se lovesc de vorbe, îmi spui" (Nicu Ciobanu, *Amurg minoritar,* p.112*).* Logosul înalţă şi prăbuşeşte, construieşte şi deconstruieşte, demonizează şi angelizează; iar între aceste extreme fiinţa umană, cu emoţiile, ezitările, pornirile sale pătimaşe trebuie să se descurce, privind din infern spre paradis, din paradis spre infernul inevitabil: „lunec pe literă în tufă/ aripile mele de înger/ (scris cu A) se freacă/ de frunze, ajuns jos/privesc sus: cerul-oglindă/am murit? Pe tufe/ ciorchini de cuvinte/unde-i viaţa?/ANGER ÎNGEO" (Mariana Dan, *(miniatură cu înger),* p. 137); neştiind cuvintele din arsenalul nefericirii, nefericirea însăşi poate fi evitată. Este o enormă forţă magică acordată cuvântului, care, numind, pare a şi contura obiectual, iar suspendând cuvintele, ele au puterea anulării a ceea ce numesc. Iubirea murind, cuvintele trăiesc regresia-n vorbe; trecutul nu este evocat în consistenţa lui, ci în revelaţia lipsei de consistenţă: „Stai, frumuseţe, până-mi şterg de pe buze/ urmele paşilor lui,/ vorbele pline de pământul pe care l-a călcat,/ cuiburile de pe umerii mei,/ unde-a dormit" (Florica Ştefan, *Frica,* p. 248). Dezmembrarea cuvintelor închegate în sunete este tot o traducere a golirii de sens, nu a compunerii: „În fibrele subţiri/pleznească-ţi vocalele aprinse/ fără ştirea mea./ […] Dimineaţa/ ca ceaunul cu lapte/ te află cu mâinile-ntinse/ spre ploaia de silabe/care amâna-va, crezi,/ melodioasă,/ desprinderea ta de timp" (Felicia-Marina Munteanu, *Zece efigii cu chipul tău,* p. 181-182). În faţa evenimentelor iminente dezintegratore, cuvântul însuşi se dezintegrează. Acesta, degradat, devine vehiculul unor realităţi pe măsură, coboară, nu se înalţă pentru a ţine pasul cu năzuinţele măreţe ale fiinţei: „Protejaţi de cuvinte stâlcite/ de obrazul indecent şi cărnos/ cei ce-i cântăresc păcatele/ mi-au pus degetul pe gură/ apoi m-am aşezat/ cu multă delicateţe/sub chesonul curiozităţii lor reci" (Idem, *Nu mă pot urni din loc,* p. 183). În succesiunea anotimpurilor afective, cuvântul descarcă suferinţe, le sublimează în artă, acompaniind drumul care lunecă fragil din vară în toamnă, odată cu înţelepţirea noastră: „Treceau verile pe lângă tine,/ primăverile şi iernile,/ treceau cuvintele – suspinele,/ poverile – plăcerile"

(Valentin Mic, *Vers cu zâmbet şi suspin,* p. 206) sau sunt complice etern al degradării iubirii, aşa cum este şi complicele consolidării ei: „Am ales dragostea/Şi-am rămas singur ca Tine/ Doamne// […] Buzele ce mă sărută/ Mint/Cuvintele ce mă laudă/Mint" (Ion Miloş, *Am ales dragostea,* p. 209). În fond, puţine evenimente fundamentale ale fiinţei se petrec în afara cuvântului.

Ocupată cu trăirea în sine, poezia lui Petru Cârdu are o etapă a trăirilor-limită; de fapt, el vorbeşte despre necesitatea ieşirii din livresc, a experimentelor şi a experienţelor „pe cont propriu", care trebuie să preceadă ori să fie sincronice cu logosul poetic: „şi noi patrioţii/ care am participat pe cont propriu/ la crimă şi pedeapsă// un ultim salut/ amână descrierea cuvintelor" (*Descrierea generală a cuvintelor,* p. 102). De fapt, aşa cum observă Ofelia Meza, poetul captează spontan în cuvânt emoţia trăirii, evitând livrescul steril: „Poezia lui Petru Cârdu surprinde deopotrivă realul în determinările sale imediate, cât şi reprezentările simbolice ale realului, aşa cum apar ele exprimate, trecute prin filieră mistic-populară. Poetul, singurul care vede inexistentul, transcende prin intermediul limbii poetice dincolo de aparenţele lucrurilor, are o viziune cosmică de ansamblu […]" (rev. „Lumina", 5-6/1986 p. 16). Astfel, poezia *Gândul are cuvântul* vorbeşte despre necesitatea confesiunii: „Gândul nu are dreptul/ să tacă la infinit" (p. 108), iar cuvântul trebuie să exprime şi imediatul, dar şi abisurile memoriei.

Cuvintele sunt, pentru Nicu Ciobanu, la fel de necesare precum aerul, lumina şi grăunţele - surse ale vieţii, ostile singurătăţii şi eficiente în lupta cu aceasta: „El se cuibărea printre ziarele murdare,/ pe-ntuneric lovea cu ciocul printre/ crăpăturile parchetului. Scotea aşchii şi nu grăunţe/ şi nu cioburi de lumină, şi nu aer, şi nu cuvinte" (*Puiul de cuc,* p. 110). Şi tot ele pregătesc ieşirea conflictelor spre exterior: „Şi până unde să mai merg/prin viscolul acesta de metafore şi discursuri politice,/ prin risipa de cuvinte şi toasturi funerare,/ dineuri plictisitoare şi false arătări,/ mai false prezenţe şi câte-ncercări.// Cineva îţi aruncă zăpadă în ochi,/ zăpadă în casă -/ aleasă e umbra care te pândeşte,/ zvonul care te goneşte,/ cuvintele ciulite mocnesc pe nepusă masă" (*O reală şi imediată rătăcire,* p. 115). Cuvântul se desprinde de lucruri nu spre a le numi, ci spre a le părăsi. Angoasele, apocalipsurile interioare, sentimentul că sensurile lumii nu pot fi găsite (ori că ele nici nu există!), relaţiile mecanice care guvernează socialul neagă semnului lingvistic forţa de a semnifica, de a crea, de a traduce sensuri; de la un pol emoţional la altul, cuvântul germinează şi estompează: „Nici cuvintele, şi cu atât mai puţin cuvintele,/ nu mă vor apropia de esenţă./ Doar de deşertăciune/ cu desăvârşire m-apropii" (*Depoetizare*, p. 116) sau „Sunt o deşertăciune a discursurilor ascultate,/ cuvintele-s secerate" (*Lumina-oglindă,* p. 117). „Puiul de cuc" este un motiv literar recurent în poezia lui Nicu Ciobanu, exprimând o experienţă colectivă a părăsirii, a singurătăţii şi a însingurării, sublimată individual: „De jur-împrejur/doar puii de cuc măcinaţi în tihnă,/ sechestraţi – zvâcnesc/ îmbrăcaţi în cămaşă de forţă/ şi dimineţile ploioase şi reci,/ şi locurile noastre natale – şi orice suflare!/ Amintirile şi cântecul şi limba/ se trezesc jefuite, pierdute – fiecare nouă zi/e o enigmă,/ fiecare nouă zi – e o verigă" (*Întristat de o prea timpurie iarnă,* p. 118). Legătura organică experienţă-livresc este o necesitate pentru a reîncărca semnul lingvistic de sens. O călătorie în afara sensului e demers confuz, un eşec: „Nimic nu vei afla/ mai mult decât ce-ţi este dat să înveţi/ Vei rătăci prin/ labirintul/ cuvintelor/ fără ca să afli/ Cum se stinge lemnul,/ Cum arde piatra" (*Labirint,* p. 120). Lemnul şi piatra capătă însuşiri oximoronice naturii lor numai prin puterea de re-învestire a logosului, care creează ori suprimă trasee înainte şi înapoi, pe firul istoriei personale şi colective: „Călătoriile noastre nu se vor curma niciodată/ Cumplite şi-nfiorătoare dimineţi/ Se-ntind necruţător. Urmăm sensul cuvintelor - / Pete minuscule, înşirate peste veacuri./ Vechi metafore,/ Banale, uzate – fastuoase odinioară – ne însoţesc.// Îmbrățișezi cuvintele într-un vârf de umbră-/ ţi apar semnele – contururi, arătări,/ emoţionate himere – singurul lucru care/ te mai împinge/ de-a lungul rătăcirilor tale" (*Cumplite şi-nfiorătoare dimineţi,* p. 121). Vorbirea poate să nu mai aibă forţa comunicării, nici

pe cea a sensibilizării, degradându-se în vorbărie. Învestite în materie, cuvintele aparent mor, dar de fapt dau formă şi viaţă acesteia, fiind un mod al lor de a fiinţa.

Sensibilizare prin artă, „versul dramatizează extazul subiectiv ce marchează […] orice acces la rostire, extazul reînsufleţit de relansarea figurală a rostirii" (Laurent, 1999: 111); arta autentică stă mereu pe malul periculos, exprimând modalitatea tumultuoasă de cristalizare a emoţiei, fără a o explica. Cuvintele ca evadare ori cuvintele ca închisoare, aşadar zbor şi recluziune în poezia lui Pavel Gătăianţu, poet care probează „o negaţie radicală a tradiţiei culturale şi aspiraţia spre o absolută înnoire a limbajului, […] un refuz al convenţiilor de orice fel" (Popović, 2004: 6), de unde şi înfruntarea sa cu logosul, pe care-l câştigă de partea lui, aşa cum a dorit: „Când scriu poezii stelele-mi sar/într-ajutor/ când timpul este absent, cuvintele/ mă fac atotputernic." (*Schiţe pentru autoportret, IV,* p.171), victorie aparentă, niciodată definitivă, astfel că lupta transformă opera într-o *ars poetica* perpetuă: „Răstignit în propria-mi poezie/ odaia albă mi se surpă în palmă.// (Închid palmele crezând în providenţă/ deschid palmele şi rostul îmi scapă.)// Noi poeţii suntem/s onete nesăvârşite" (Idem, *VII,* p. 172). Experienţa ontologică a umanităţii spune că omul se teme de spaţiu, iar reticenţa sa în faţa spaţiului generează efortul reinventării drumului care leagă interiorul cu exteriorul, abstractul cu concretul. Versul este veriga dintre segmentele temporale, extatic ori dramatic exprimată şi transmisă, creaţie şi recreaţie care salvează de uitare ori de efemer, ca în poezia lui Ioan Flora: „Îţi răsfoiesc de dimineaţă (pentru a câta oară)/ cartea de versuri şi semne./ Mă pândesc la fiecare pas, fie umbra lupului/ jupuită de pe trupul meu de umbră,/ fie câte-o pereche de oase dezgolite, întinse la soare./ mai sunt însă şi alte curse aici, şi alte fiare/ de lut şi cuvinte,/ stăruind să-mi înlocuiască sângele cu vreo nălucă,/ cu vreo dragoste mare" (*Recitindu-l pe Vasko,* p. 149). Materialul pare a fi invadat lumea haotic, alături de vorbele degenerative; postmodernismul reconsideră cuvântul care să refacă legătura între materie şi spirit. Lumea nouă are nevoie de un limbaj nou, gramatica normativă a limbii obişnuite este sfidată pentru a contrazice simţul comun banalizat de materie. Nu doar experimentarea până la epuizare a altor formule poetice, ci şi epoca modernă cu specificul său dominat de vizual determină regăsirea cu greu a puterii de convingere prin cuvânt.

Autosituarea într-o anumită descendenţă obligă, copleşeşte, creează continuităţi, mărturiseşte apartenenţe: „Noi, ceilalţi, stăm cu povara de cuvinte/ în faţa uşilor întredeschise/ şi din noi se înalţă/ nori grei şi negri/din care plouă/ plouă necontenit/ PESTE CONTINENTUL EMINESCU" (Ileana Ursu, *Ploaie peste continentul Eminescu,* p. 264). Moarte şi renaştere, limba este asemenea naturii, care-şi trăieşte ciclurile spre a reînvia, nu întru extincţie: „Sângerie, frunza tot în frunză pică/ limba suie-n veac şi iarăşi se despică" (*Doină,* p. 150). În faţa morţii, cuvintele însele trec în uitare, înlocuite de manifestări ancestrale, dinaintea inventării vorbirii şi pe măsura durerii, asemenea Paraschivei lui Lazăr din Deal privind brazii „stă împietrită ore-n şir în faţa lor şi râde în hohote/ şi-ar vrea să spună o vorbă, un gând, iar cuvintele/i se macină între dinţi, în vânt" (*Cimitirul din curte,* p. 153). Modalitatea de comunicare, cuvântul poetic susţine uneori tocmai prin absenţă marile tensiuni emoţionale.

Obsesia relaţiei abstract-concret o întâlnim şi la Ionela Mengher; în loc să dea consistenţă spaţiului-timp, să funcţioneze ca revelator al abisurilor emoţionale, cuvintele ocolesc pulsul lumii, funcţionează steril pentru ele însele: „Dimineaţa – cuvinte/ La amiază – cuvinte./ Seara – cuvinte./ În fiecare zi/ trecem la aceeaşi oră/ pe lângă spaţiul-timp,/ Pe lângă timpul-suflet,/ şi nu auzim râsul-plânsul,/ şi nu observăm că pe lângă noi trece/ femeia cu sâni de piatră" (*Cuvinte II,* p. 196). Alteori, dimpotrivă, ele au rolul de a exorciza, de a re-institui bucuria de a trăi, de fa facilita întoarcerea expresionistă în universul pur al copilăriei, când viitorul încă nu şi-a trăit dezamăgirile: „Cuvintele care alungă noaptea/ tăcută şi sumbră/ sunt mai proaspete decât fragii de pădure./ Cuvintele care alungă noaptea/ sunt mai dulci decât sărutările amanţilor/ ce pleacă în zori./ Cuvintele care alungă noaptea/ sunt mai răsunătoare decât clinchetul/ clopoţeilor de la gâtul mieilor./ Cuvintele care alungă noaptea/ vin de departe curate şi limpezi/ ca zâmbetul odată în copilărie" (*Cuvinte,* p. 197). Nu lipseşte nici valenţa punitivă: „Să-i smulgem creierii/ din craniu/ a spus cineva./Ba e mai bine/ să-i

rănim inima/ cu săgeata de cuvinte" – astfel cuvântul are forţa oricărei întemeieri, dar şi a oricărei prăbuşiri.

Simbol al fidelităţii, Penelopa apare în ipostază inversă, poate obosită şi plictisită de nesfârşitele călătorii ale lui Ulise; în locul entuziasmului întâmpinării, cuvinte care maschează confuz timpul trecut şi petrecut în incertitudini: „În abateri/ mai spune-mi minciuni frumoase/ cu zălogul/ din mirosul florilor de câmp/în oglindă/ şi-n transparenţa cuvintelor laşe" (Aurel Mioc, *Către Penelopa*, p. 221), pentru că singura evadare permisă din Ithaca aşteptării sunt în logos, compus şi des-compus succesiv, ca o deşirare şi re-înşirare a timpului: „ce bine o simţi/ încătuşată/până-n pierderea de minţi/ din arhipelagul silabelor/ unde-ţi adăposteşti închipuirile/ trecute prin timpanul timpului/ unde am dormit visând înotul/în cuvinte de doliu// În treacăt odată le-am văzut şi eu/ îmbrăcate-n pene de corb/ cumpărate de la singurătatea vicleşugurilor/şi-am căzut alunecând pe gânduri arse" (Ibidem). Cuvântul are o istorie emoţională mai puternică în limba minoritarului, supusă la înfruntări exterioare, dar şi cu sine, luminând discret sau pătimaş eroismul supravieţuirii sau inevitabilele uitări: „Vorbesc cu selectate cuvinte/ Alese-n umbră/ În timpuri trecute-n trecutul lor/ Ca-n istorie/ Când pierzătorul moare/ Având şi el eroi/În mare uitare" (Idem, *Pe drumul pierderilor,* p. 224). Cuvântul adus în fiinţare prin rostire se epuizează odată cu pierderea a ceea ce a exprimat cândva; recuperarea trecutului nu este posibilă, iar singura forţă care rămâne este aceea a exprimării nostalgiei, nu a nostalgiei în sine: „Cuvântul rostit se va întoarce/ va fi balerină pe scena conversaţiei/ cred că îţi va semăna/ căci numai astfel îl voi recunoaşte// Vă spun cuvântul rostit/ se va întoarce/ dar ce să fac/cu greutatea umbrei sale" (Ileana Ursu, *Greutatea cuvântului,* p. 260). Alteori Logosul coagulează segmentele temporale, are forţă recuperatoare, compensativă, în alăturări oximoronice: „Inventează un limbaj/ din cele mai vii culori/şi din visele soldaţilor căzuţi" (Idem, *Numele şi umbra,* p. 262). Această decantare a semnului lingvistic protejează atât de violenţa, cât şi de banalitatea lumii.

Poeţii de limba română din Serbia, articulaţi ei înşişi social şi cultural multiplu, asumându-şi limba maternă, îşi construiesc, nu întâmplător, poezia în jurul ideii de Cuvânt, ştiind că experienţa nu poate deveni emoţie decât în prezenţa comunicării. Schimbarea polilor istoriei este trăită febril, poezia devenind rezultatul unei divizări existenţiale în mecanismele unui destin fragmentar. Viziunea lor are coerenţa dată de emoţia imediată în raport cu orice segment temporal, pentru că „poetul nu e purtătorul unei viziuni asupra lumii care să fie ordonată într-o cunoaştere raţională cu un sistem propriu de referinţe, precum filozofii; şi nici nu are nevoie de o perspectivă totală, exhaustivă, asupra lumii şi vieţii, oricât de difuzată ar fi ea, ci de o perspectivă personală asupra lucrurilor, adecvată acestui unic moment (adecvată unităţii emoţionale a momentului), de o intuiţie care nu se teme că, în alte împrejurări, ar intra în conflict cu alte moduri nepereche de intuiţie" (Amado, 1982: 15). Evenimentul social şi cel afectiv sunt traduse în limba „de-acasă", de acolo de unde au învăţat alfabetul emoţiilor în raport cu bucuriile şi tristeţile lumii lor mai mari sau mai mici. Cuvintele construiesc lumea, dar trebuie să o şi coaguleze permanent; ele sunt instrumentul mirării, iar eul aşezat în centrul lucrurilor dă forţă cuvântului cu funcţia numirii, a salvării de sine, fiind el însuşi o consecinţă fericită a naşterii lumii cu şi dintr-o iubire ce nu exclude neliniştea, suferinţa presimţită ca hărăzită condiţiei umane.

Coduri estetice ale *vegetalului*

Motto: „Întrebaţi-i pe poeţi cum se mută, printr-un simplu/vers, arterele oraşului în livada cu vişini” (Mărioara Baba Vojnović, *La şcoala poeţilor*).

Nostalgia întoarcerii la vegetal este, în antropologia cultural-simbolică, dorinţa de odihnă, extincţia, dar în acelaşi timp şi viaţa văzută în totalitatea ei perenă. Alături de *cuvânt,* raportarea la *vegetal* este o altă „călătorie” recurentă a poeţilor de limbă română din *Antologie*. Autorii se adresează unui public simpatetic, în primul rând cunoscătorilor de limba română din spaţiul ex-iugoslav, ca prim filtru al accederii spre alte spaţii culturale. Aşadar „există, în cazul operei simbolice, o comunitate de cod între autor şi publicul contemporan acestuia, problema decodării şi receptării mesajului devenind una de spontaneitate bazată pe reperele spirituale ale epocii” (Liiceanu, 2005: 88-89). Motivele literare în directă relaţie cu vegetalul transsubstanţializează brutalităţile istoriei concrete, pentru că „istoria corupe, trecerea timpului adulterează sensurile primordiale ale simbolului” (Eliade, 1994: 234). Dialectica sacrului spune că fragmentul (arborele, planta) este purtătorul Totalităţii, astfel că vegetaţia devine realitatea-viaţă cu forţă de regenerare, manifestată proteic şi ubicuu din surse inepuizabile.

Depozitar al memoriei afective, vegetalul conservă salvator frumosul dintr-un trecut rănit; fructul esenţializează, comunică, istoria sa fiind similară celei umană în efortul devenirii, al împlinirii şi, în cele din urmă, al recontopirii cu natura. Din imaginarul vegetal nu lipseşte pământul, centru orizontal de atracţie a vegetalului în momentul retragerii întru renaştere şi elan vertical prin care cuvântul se întrupează: „O singură adiere de vânt necunoscut/ Ne va trezi imaginea în miez de noapte/ Preafrumoasa amintire din putredul trecut/ Va scutura copacul/Cu mere dulci şi coapte. […] ţărână urcând pe o aripă în zbor discret” (Slavco Almăjan, *Dezlegarea izvoarelor,* p. 15-16). El nu se supune îngrădirilor artificial create, ci urmează, firesc, ritmurile naturii, moartea însemnând renaştere, condiţie a germinării prin sâmburele căzut în ţărână: „Nu există loc pentru ziduri/ Masca de ceară se apropie de cui/ Fructele în sâmburi neadormite cad” (Idem, *Masca de ceară,* p. 17). Martor şi confident al căutărilor şi regăsirilor erotice, copacul este o prezenţă *axis mundi:* „era o noapte tristă/ Fără stele/Fără cer/ Am povestit copacilor cum ne-am iubit/ Ea era scoică/ Eu corăbier” (Idem, *Nomazi sentimentali la circ,* p. 27). Pământ-apă-vegetal se intercondiţionează în crearea şi menţinerea vieţii, aşa cum natura interioară a artistului are nevoie de permanente refertilizări emoţionale spre a se menţine, spre a-şi continua menirea naturală: „Cum să traducem tăcerea peştelui/ Cum să traducem încolţirea grâului/ Să întrebăm apa şi să-ntrebăm pământul/ Ei sunt traducătorii peştelui şi ai grâului” (idem, *Criza traducerii,* p. 19). Relaţia formă/conţinut, la nivel poetic, este o reinventare permanentă, dinamizată de formă care condiţionează rezistenţa, în timp, a conţinutului: „Vântul din rimă şi miezul din măr/ Cuvântul şi gheaţa pătrund spre adevăr” (Idem, *Tropisme,* p. 26). Fructul conţine misterul divin al facerii, imposibil de evaluat raţional, este taina naturii care se regenerează, trăind emoţia coacerii, similară cu cea a fiinţei simţind neliniştita trecere spre maturitate: „Căci contrafortul înălţat cu sârg/ E poate-o nouă dogmă, o nouă teorie/ Dar spaima fructelor ce dau în pârg/ Şi calea tainică spre veşnicie/ Degeaba încercaţi s-o tâlcuiţi/ Cu cercuri, cu triunghiuri, cu pătrate” (Mihai Avramescu, *Despre geometrie,* p. 29). Alteori este apogeul toamnei dătător de predispoziţii hedoniste – omagiu adus lui Dionysos: „Cine se mai gândeşte la dragoste/ Când fructele cad/ Când se bea vin/ Iar omul/ nu-i decât o unealtă” (Ion Miloş, *Am ales dragostea,* p. 209). Presimţirea declinului, a morţii este transpusă expresionist, în simbioza viaţă-moarte. Copacul nu mai musteşte de sevă, ci seacă, se pietrifică odată cu inerenta lunecare în iarna fiinţei: „Abia ieşisem de sub iarbă; aveam/ un gust

puternic de pământ în gură;/ un viitor cadavru atârna în mintea mea,/ rădăcini aeriene se împleteau/ în jurul picioarelor mele,/ iar aripile nu-mi serveau la nimic.// […] Un trunchi de arbore pietrificat,/ nişte braţe lucioase şi umeri scânteietori/ un zâmbet de argilă arsă/ mă urmăreau de-a lungul drumului,/ grăbind succesiunea anotimpurilor" (Mărioara Baba Vojnović, *Inversiune,* p. 52) supunerea vieţii prin lipsa de sens: „Arborii-şi îndoaie spinarea/ în ploconelile neantului" (Radu Flora, *Aştept,* p. 161). Cromatica stinsă alături de simbolul bufniţei este tristeţea presimţită în apropierea morţii ori în a trecerii unei etape care-şi pierde suflul: „Din arborele istovit/ cele din urmă/ culori se desprind/ în ochii bufniţelor/ strigându-se speriate" (Felicia-Marina Munteanu, *Dezgust,* p. 184).

Simbioza frumuseţii şi a păcatului, a neliniştii care minează însăşi inima arborelui în poezia lui Ioan Flora: „Astfel, două pietre de râu/ se zgâiesc perfid şi pătimaş la mine,/ un şarpe se încolăceşte în inima lemnului de trandafir" (*Recitindu-l pe Vasko*, p. 149) anulând aşteptările luminii din câmpul verde-crud; iar „brazii verzi, împodobiţi/ cu fâşii de hârtie multicoloră, se uscaseră de-a binelea" (*Cimitirul din curte,* p. 153). Ameninţarea morţii, criza morală ori cea emoţională aduc atingere însuşi simbolului vieţii ce uneşte cosmicul cu teluricul. Şi tot despre o simbioză, în ţesătură intertextuală, - cea a frumosului şi a urâtului, vorbeşte imaginea poetică a lui Pavel Gătăianţu: „Se-ntâlniră aceleaşi străzi/ împuţite/ de balegă celestă şi florile-răului" (*Zorile din baltă,* p. 169). O viguroasă imagine a simbiozei viaţă-moarte trăită în ritmurile naturii construieşte Olimpiu Baloş în poezia *Ion:* „Oamenii au aprins miriştea./ Mirosea a pâine arsă/şi-a pământ uscat […] Tata a apăsat mai adânc brazda/ şi a scos sămânţa;/ a înălţat-o spre soare/ apoi, am plâns/ şi-am înţeles că/ Ion a murit."(p.57); mirosul pâinii reface permanent legătura cu toposul copilăriei, cel mai adesea în tonalităţi blând nostalgice: „Acolo unde m-am născut/ mirosea a pâine caldă,/ a spice coapte de grâu, a broboane de sudoare,/ mirosea a viaţă./ Acolo unde m-am născut/ s-a împrăştiat prin văzduh/ aroma delicată a viei şi fluierul lin/ al ciobanului" (Ionela Mengher, *Acolo unde m-am născut,* p. 198); sau dintr-o perspectivă exotic-luminoasă, aceeaşi intercondiţionare a seminţei care doar murind devine rod, cum spune Evanghelia după Ioan: „Nu-ţi trebuie mare filozofie/ să decojeşti o portocală/ să stropeşti apoi/ cu sucul ei/ pământul de sub streşină./ Sâmburii să-i arunci în aer/ cu convingerea că din ei/ într-o bună zi/ va încolţi înţelepciunea omenirii/ iar din coaja ei portocalie/cum poate fi altfel?/f aci adăpost pentru câini" (Eugenia Bălteanu, *Risipă de timp,* p. 91). Şi tot simbioza viaţă-moarte, într-o imagine încărcată de paradoxală senzualitate dată de sugestia ispitei adamice în poezia Ilenei Ursu: „dacă pielea ta simte mirosul gerului/ dacă începi cu glas străin să vorbeşti/ caută holda-n mormânt/ cu măr la cap în loc de cruce// […] Se va stinge oare vreodată/ focul ce arde/ carnea coaptă a frunzelor" (*Numele şi umbra,* p. 262). Există o recurenţă a ideii de sămânţă-însămânţare care poate fi pusă în directă legătură şi cu mediul natural de viaţă, dar şi cu raportarea, fie şi în subconştient, la consolidarea legăturilor cu pământul, cu locurile în care s-au născut. Este o reconfirmare permanentă a dreptului de a locui alături de Celălalt. Totul face parte din circuitul naturii, coaja nu e un rest inutil, regnurile se cheamă şi se completează firesc. Sămânţă-plantă, semnificant-semnificat, făţişe ori camuflate obsesii ale întemeierii în lutul profund, dincolo de oboseala nisipului mişcător al nou-veniţilor: „Conştiinţa simbolică vede semnul în dimensiunea sa profundă, s-ar putea chiar spune, geologică, deoarece, pentru ea, etajarea semnificatului şi a semnificantului constituie simbolul" (Barthes, 1980: 121). Topirea în natură este o formă de luare în stăpânire a locurilor neviciate de relaţii sociale dictate de alte considerente decât cele ale reacţiei spontane: „Cu sentimentul uriaşei bogăţii de-a nu avea nimic,/ Ademenit de confortul spicelor dătătoare de boabe de sămânţă,/ Voi adormi, într-o zi, nepăsător, în pusta înnebunită de singurătate/ Sau pe pământul reavăn, în tăcerile pădurii,/ Fremătând de puritate şi de prospeţime. […] Şi voi reveni cu boabele încolţite în mângâierea primăverii" (Iulian Rista Bugariu, *Nepăsare,* p. 100). Asemenea ierbii, poetul se visează îmbătrânind cât să se înţelepţească şi reîntinerind, succesiv, întru bucuria unor noi experienţe, uitând, vegetal, preţul celor deja trăite: „iarba e unica în stare să încalece veşnicia/ sugrumând, ci firele ei, gâtlejul anilor/ şi muşcând văzduhul/ în tihna ei plină de puritate./ iernile trec pe deasupra şi pe dedesubtul

ei/adulmecând-o ca hienele,/ iar ea ţâşneşte mereu din ugerele pământului/ în zile vlăguite de sângele primăverii.// […] şi eu mă agăţ de firele ei ca iedera de garduri,/tot mai străin de elementele propriei fiinţe" (Idem, *Iarba vremii,* p. 98). Câmpia se înalţă odată cu iubirea crescândă şi scade odată cu stingerea ei: „Ochii ţi-i sărut şi vor trăi mult,/ câmpiile vor avea înălţimea noastră/în revărsatul zorilor" (Mărioara Ţ. Sfera, *Dorul nu-i numai dor,* p. 239). Există, la poeţii de limba română din Serbia, un adevărat panteism în care grâul din întinderea panonică – exil şi casă -, şi emoţia fiinţei se regăsesc într-un sistem de vase comunicante: „O, şi câte va mai trebui să văd,/ despre câte să vorbesc - / că-ntr-adevăr, necruţătoare şi plină de răni/ e lumina ce-o respiri – dar trec aproape mut/ prin dimineţile astea exilate-n lanuri de grâu.// […] Toate se vor prăbuşi,/se vor face una cu pământul – devastate,/sleite,/ decapitate precum roua spicelor de grâu" (Nicu Ciobanu, *Într-o dimineaţă la ţară,* p. 119). Întoarcerea în mediul familial rural este refacerea legăturii cu sentimentului paradiziac al apartenenţei dătător de confort emoţional. Tată şi fiu se integrează, antropologic, în ordinea cosmică a fiinţării şi a interdependenţelor: „Cu nervii obosiţi de atâta umblet răzleţ/ mă oprii într-o zi la tata în bătătură./ -Ai venit? – mi-a zis el molfăind pâine în gură - / ştii că fără tine-mi sunt zilele ca mărul pădureţ./ […] Mi-e dor de portretul bunicului cu obielele tărcate,/ de icoanele în cununi de busuioc,/ de fluierul meu, făcut din soc,/ de covoarele de mama înflorate" (Simion Drăguţa, *În soba mare, la tata,* 142). O melancolie gravă, în care originile şi simbolizarea lor constituie centrul lumii. Arareori apare peisajul urban la aceşti poeţi, legătura cu ruralul simbolizând întoarcerea la tradiţie sau menţinerea în tradiţie, care le sporeşte confortul psihic al apartenenţei. De altfel, spaţiul urban este unul în care aculturaţia este mult mai fertilă decât în cel rural, chiar dacă şi aici se produce interferenţe, fiecare comunitate etnică fiind receptoare şi donatoare, în acelaşi timp, de elemente de civilizaţie specifice. Plecarea *de acasă* este resimţită ca pierdere, ca rătăcire în momentele de cumpănă, chiar dacă întoarcerea nu mai poate fi decât arareori definitivă, bucuria clipei de acasă are rol curativ: „Dacă-mi întâlniţi cumva/ soarta rătăcită în neant,/ spuneţi-i că o caut/ pe-un drum de ţară,/ prăfuit de speranţe,/ prin grânele verii aurii,/ printre boabe şi ciorchini tomnatici" (Aurora Rotariu Planjanin, *Eu,* p. 233); salvarea lumii gata să se usuce stă în fruct, plecarea nu mai pare definitivă dacă înăuntru se află săditã sămânţa dorului de casă: „Când pleci, ia nucile/ cu tine, că altceva/ nu avem/ s-a uscat nucul din vie/ şi cine ştie…" (Idem, *Singuri cu noi,* p. 234).

Axis mundi visat, în poezia Marianei Dan copacul se structurează viguros „coroană şi rădăcină - / cu trunchiul mai mare/ decât copacul" ((*sărbătoarea*, p. 129*))* la mijloc, încât pare că rădăcina şi coroana sunt simple pretexte ale existenţei tulpinii, apogeu al vârstei de mijloc. În tradiţia indiană, cosmosul este figurat ca un arbore uriaş, răsturnat cu rădăcina înfiptă în cer şi cu ramurile acoperind pământul. Tăierea arborelui de la rădăcină echivalează cu ruptura dintre univers şi om. Mircea Eliade îl citează pe Ananda Coomaraswamy şi relevă ideea că trunchiul e inteligenţa, cavităţile interioare sunt canalele pentru simţuri, ramurile sunt elemente cosmice şi obiecte ale simţurilor, iar florile şi frunzele – binele şi răul, pe când florile – plăcerea şi suferinţa. Rădăcina este principiul, nevoia de fixare, de stabilitate pentru fiinţă, iar ramurile sunt formele de manifestare ale principiului.

Alteori pretextul fructului râvnit schiţează imagini ludice, pline de prospeţime: „Copiii intră/ În livada de căpşuni/ Ca vânătorii" (Ioan Baba, ***, p. 43) sau, cu forţa de concentrare a unui hai-ku, grele de tristeţi, corespondenţe între regnuri: „Vârful salciei/ Peste gâtul şi gândul/ Lebedei triste" (Idem, p. 44). Rodul vegetalului aparţine vieţuitoarelor câmpului, firească lunecare dintr-un regn în altul, continuare dintr-un regn în alt regn, într-un peisaj al armoniei cosmice diseminându-se şi dinamizând: „În fiecare fir de grâu creşte câte un iepure/ şi-n seara coacerii, când/ valurile mării ameninţă castelul să străpungă,/ el răsare pe neaşteptate şi/ sare din frunză-n frunză" (Vasa Barbu, *Iepure în fir de grâu,* p. 63). Grâul este laitmotiv firesc în câmpia Voivodinei; funcţionalitatea lui se metamorfozează estetic, devenind metaforic suport al slovei: „Scriu cu cerneală invizibilă/în lungul

paiului de grâu" (idem, *Cerneala invizibilă,* p. 64), iar combustia provocată de această întâlnire ridică spre ceruri, conservând salvator, efemeritatea trăirii.

Ameninţarea decapitării arborelui peren este resimţită ca o ameninţare la adresa fiinţei şi a fiinţării ei, astfel că poezia devine o incantaţie întru transformarea uneltei destructive în obiectul-ţintă al distrugerii: „Secure/ cu coada de genune/ opreşte-te-n hăurile tale/ chiar dacă vei cădea/ atunci cazi mai bine/ în basmul unde/ coada securii se preface/ în brad mirositor/ aţintit cu ochii de la stea la stea/ de la dor la dor" (Corneliu Bălică, *De la stea la stea,* p. 84); stejarul şi bradul sunt arbori ai longevităţii care captează panteist pulsaţiile vieţii, nu simplu decor vegetal: „Se revarsă spiritul în scoarţa stejarului/ ca-ntr-o cupă imensă" (Eugenia Bălteanu, *Povestea poveştii,* p. 89). Alături de arborii puternici, ai demnităţii naturii, salcâmul este momentul omenescului sentiment de vulnerabilitate, de fragilitate într-o lume din a cărei istorie ar vrea să facă parte: „Să fie/să fie numai drum deschis/ spre salcia aplecată/ spre pământul moale şi veşted/ cu gust de lemn ars/incandescent./ Să fie" (Idem, *Să fie numai,* p. 90). Copacul cosmic apare în forma degradată a stufărişului, scenă a morţii trist-groteşti, ameninţând echilibrul ori chiar semn al unui dezechilibru deja instalat: „Căprioara rănită de braconier,/ undeva, în pădurea din Nisipurile Deliblăţii,/ muri în stufăriş cu gura-n vânt,/ pe valurile colinelor dintre Nicolinţ şi Alibunar" (Simion Drăguţa, *Ospăţul,* p. 143). În locul esenţializării unitare, fructul poate semnala existenţa unui moment al disipării unităţii gata petrecute, un dezechilibru interior ori social: „Merele, într-o parte a mărului, s-au perpelit,/ În cealaltă parte, mărul e iarăşi înflorit/ şi mult, prea mult şi pretutindeni lumea s-a fost învrăjbit" (Ion Marcoviceanu, *Cronici viitoare,* p. 177).

Un adevărat imn închinat rodirii vegetalului, germinaţiei pământului în strânsă legătură simbolică cu ideea de feminitate este poezia *Ţărancă* (p.247) a Floricăi Ştefan. Umanul se profilează peste natura în coacere până la contopire; fiinţă, brazdă şi presimţirea rodului devin una: „Până la brâu eşti îngropată-n ţărână/ şi pasul ţi se împiedică de brazdele/ şi în grâul încolţit./ Până la umăr vin râurile cu trestiile/ şi floarea-soarelui". Ritmul contopeşte gradat femeie şi brazdă în amestecul regnurilor condiţionate de ţărână: „Până la urechi se urcă valul de grâu desculţ/ cu cuiburile prepeliţei/ şi vaierul holdei./ Până în creştetul fiinţei/ se urcă valul negru al ţărânii". Alternanţa cromatică, dinamismul dat de verbe îi traduce ipostazele ciclice ale morţii şi reînvierii: „Ară în lung şi lat,/ ţărâna râde în negru./ Seamănă în lung şi-l lat/ţărâna râde în verde./ De-i culegi aurul - / râsul negru îi rămâne pe obraji". Nicio etapă nu este ferm delimitată de cealaltă, viaţa anunţă moartea, iar aceasta, rodul ce va să vină. „Cărările verzi ale ierbii" din poezia *Numai dragostea* (p. 251) odihnesc fiinţa ostenită de mersul prin sinuozităţile vieţii, estompând alienările.

În mituri şi legende, arborele cosmic simbolizează universul ori coloana care sprijină lumea, miracol care conferă nemurirea celui care îi gustă fructele. Acestea reiau, într-un fel sau altul, teoria centrului prin care arborele este izvorul vieţii şi al sacralităţii, al cunoaşterii (mărul biblic) binelui şi al răului. Aşa cum vegetalul urmează un parcurs ciclic, iniţiatic, şi „existenţei de ieri, profană şi iluzorie, îi succede o existenţă nouă, reală, durabilă, eficace" (Eliade, 1992: 349). Prin Arbore, divinitatea se revelează în cosmos şi este izvorul regenerării vieţii fără de moarte, sursă către care omul se îndreaptă, nutrindu-şi visul cu privire la propria-i nemurire. În numeroase tradiţii, imaginea soarelui este legată de aceea a arborelui, reprezentat ca fructul arborelui lumii. El îşi părăseşte arborele la începutul unui ciclu, pentru a se reîntoarce la sfârşitul lui. Raportată la „simbolismul biblic al Paradisului terestru" (Guénon, 1997: 357), nemurirea nu este dată de o licoare extrasă din arborele vieţii, ci chiar din fructul său, fiind vorba, de fapt, despre hrana nemuririi. Arborele marchează destinul circular al umanităţii: el este pomul cunoaşterii din care gustă cuplul adamic, având acces la bine şi la rău, dar are şi rolul anulării păcatului primordial, dat fiind faptul că lemnul unui copac s-a făcut crucea pe care a fost răstignit Mântuitorul.

Floarea şi familia sa lexicală traduc un apogeu al farmecului pregătindu-se să devină fruct ori să moară întru re-germinaţia ciclică a seminţei; este şi aspra ori dulcea oboseală a efortului de a

ajunge aici; este instrument defensiv sau agresiv pe care devenirea în mijlocul experienţelor vieţii îl creează, astfel că verbul derivat este pus în context inedit: „Ziua care va veni/ Cu melci lacomi şi cu zgură/ Pe la-amiaz va obosi/ Va-nflori un dinte-n gură" (Idem, *Inscripţie pe copită de cal,* p. 22). Fără a avea decât arareori farmecul egalabil cu cel al florii, frunza este superioară prin rezistenţă, acumulând, precum fiinţa umană, experienţe care o imunizează la lunecarea din vară în toamnă: „Deschidem ochii şi deja e seară/ Uităm de ziuă şi uităm de vară// Frunza oboseşte şi devine dură/ Uităm de dulceaţă şi uităm de ură" (Idem, *Dicţionarul uitării,* p. 25). Elanuri romantice ale simbiozei trăire-natură traduc un simbolist sentiment de alienare; floralul se metamorfozează sub influenţa unei adânci tristeţi, îşi pierde individualitatea, ca o epuizare a vieţii: „Florile se fac tot mai ciudate/şi nu se mai disting după miros./ Par doar obiecte inventate/fără sens, cu totul de prisos.// Mă opresc din drum în câte-un parc,/ şi m-apropii de un rămuriş,/ încercând cu grijă să-mi descarc/sufletul de freamătu-i pieziş" (Mihai Avramescu, *Golul mut,* p. 32). Adânca durere, bagatelizată curativ, se transformă prin secrete alchimii: „De aici cerul ni se pare mai divin,/ îl vom putea închide într-o floare/ de pelin" (Nicu Ciobanu, *Totul putea începe altfel,* p. 111). Corespondenţa teluric-celest este sublimată floral, nu într-o construcţie oximoronică, ci într-o viziune oximoronică, în care floarea nu mai e gingăşia, frumuseţea, ci tristeţea, amarul. Tot ea susţine forţa supravieţuirii într-un mediu resimţit ca ostil, tensiunea „tânjirii" salvând imaginea de idilismul facil: „Trăiesc în cămin străin ca un leu în cuşcă/iubesc plimbându-mă printre ziduri care muşcă./ […] Şi mai port în inimă cu gutui înflorit,/ îl aud cum bate şi trece/ prin poarta cerului albastru, unduit" (Simion Drăguţa, *Gutuiul din inimă,* p. 141*).* Gutuiul-gutuia este un simbol poetic recurent – fruct aromat, specific doar anumitor zone, se coace cu greutate şi-şi păstrează miresmele până târziu, răsfăţând ochiul cu virtuţi estetice: „admirăm galbenul gutuiei pe masa de lucru" (Ionela Mengher, *Cuvinte II,* p. 196).

Dacă floarea simbolizează uneori efemeritatea farmecului juvenil, alteori ea captează şi păstrează emoţii arhetipale, particularizate prin substantivul românesc „dor", cu semnificaţii complex şi posibil de tradus în alte limbi prin sintagme, şi mai puţin printr-o unică noţiune: „Din *Anno Dominii Una Mie…* Aceasta/ Pendulează ziua botezată la amiază/ Drept *Ziua Dorului/* Aşa se cheamă/ Ziua unui dor misterios înaripat/ Ziua unui dor în floarea de salcâm/ eternizat" (Ioan Baba, *Ziua dorului,* p. 37) - floare cu valenţe narcotice prin puterea miresmei, estompând graniţa dintre timpul obiectiv şi timpul subiectiv. Vegetalul serveşte drept decor al desfăşurării unei idile, cu vagi ecouri minulesciene, sublimând trăiri puternice în miezul unei vieţi ardente: „ne vor vedea iubiţi / Transpuşi/ În flori ce cresc din furii şi extaze/ Când singuraticii sărmani de noi/ Prin grânare lungi von treiera/ Vom savura tot mustul fermecat/ Acumulat pe-aleea dintre buze/ Pierduţi la o agapă-n doi" (idem, *Agapă în doi,* p. 38) sau ecou al aducerii-aminte dinspre un Banat idilic, aproape mitic, proiectat pe fundalul unei amintiri de grea nostalgie: „În drum spre Banat/ Spune că şesul cu râurile-i verzi/ Pocneşte-n muguri de cireş/ Şi-n spice de grâu lăptoase/ Apoi ne mai întreabă// Când veniţi în peisajul mirific/ Să lustruim cristalul anilor/Şi-n strada mare de altădată" (Idem, *Bilanţul anilor,* p. 41). Lunecând din vară spre toamnă, natura merge în întâmpinarea unei presimţite renaşteri, autumnalul fiind resimţit ca sfâşietor de către eul poetic, natura nefăcând decât să repete un ciclu, străin naturii umane: „Prin ploaia de toamnă/ departe de turma mea/lupii sfâşie la oi// În adâncul de pădure/se usucă otrăvite/ fire-n frunzele de mure" (Lazăr P. Mălaimare, *Lupii,* p. 189). Preaplinul emoţional utilizează tot intermediari vegetali spre a se exprima: „Ochii leagănă trupul/ şi marea/spre primăvara cu flori" (Idem, *Înflorire,* p. 191). Primăvara şi toamna sunt perioade de tranziţie, trăind din tensiunile create la intersecţia anotimpurilor şi specifice literaturii confesive, impregnate de emoţie, claritatea iernii şi a verii fiind apanaje ale clasicismului.

Apogeul greu de miresme al vârstei feminine, aspiraţia spre puritate şi presimţirea declinului ce va să urmeze sunt captate în cupa regală a crinului: „de ce mă caţăr, în neştire, pe spirala anilor/şi mă opresc, o singură dată, la o albă/floare de crin, ca o stea la o mie de ani./ Sau, poate, vrea din frunzişul anilor să-mi/ ridice o caldă, comodă şi moale statuie,/ care să mi se muleze perfect pe corp"

(Mărioara Baba Vojnović, *Dubla fiinţă a naturii,* p. 48). Sau splendida imagine a aspiraţiei la nirvana, după alternanţa invazivă a emoţiilor-limită, olimpiană devenire întru vegetal: „După atâta armonie şi atâta disperare, s-ar cuveni/ să-ţi desprinzi urechea de pe boltă,/ să devii o câmpie doldora de flori,/ năpădită de un nor de albine,/ să fii râu de iubire trezit dimineaţa/şi curgând dintr-o stea" (Idem, *Cum ai putea deveni veşnic,* p. 51). Invadator, dulce şi pur, fragilitate intangibilă şi consistenţă catifelat-cărnoasă, crinul este destinat altarelor (forma sugerează potirul sacru), având, în acelaşi timp, tulburătoare sugestii erotice. De altfel, „în Grecia antică, aproape toate divinităţile feminine apără vegetaţia: Hera, Demeter, Afrodita, Hermes" (Chevalier&Gheerbrant, 1995: 433), iar Persefona a fost răpită pe când culegea flori; ea este, de asemenea, o figuraţie simbolică însoţind imaginea lui Marte şi pe cea a lui Dionysos. Luxurianţa sau austeritatea naturii traduc o anume stare interioară în familiarul peisaj de câmpie: „Predau singurătatea şi tăcerea./ Orele de practică/ le ţin în câmpia săracă/ de flori de romaniţă" (Vasile Barbu, *Profesorul altora,* p. 71). Flori somptuoase şi flori modeste, ele preiau preaplinuri şi abisuri, deopotrivă, ale contorsionării lăuntrice. Ioan Bălan schiţează pasteluri nostalgice, minate de melancolie, ca în poezia *Dealul*, care „are-n braţe prunii pe coaste şirag/ Şi primăvara chilimul de flori" (p. 77). Cu sufletul împărţit între bucuria mundană a momentului şi retragerea în visare, el asociază motive florale trăirilor sale omenesc inegale: „Şi dacă-mpletit în flori de nalbe/ pasu-mi azi spre bucurii mă poartă -/ să las nepăsării zorile-mi albe/ şi să-nchid a visurilor poartă?" (*Azi*, p. 75) Alteori trece din registrul pastelului în cel al muzicalităţii simbolist-bacoviene, al naturii în disoluţie, în care simbolul frumuseţii, al farmecului îşi schimbă funcţia, marcând prăbuşirea interioară, ce are ca primă etapă distanţa afectivă: „Spune-mi azi de ce/ ţi-i faţa, şi surâsul, rece/ ca petalele de jale/ sub paşii ce trec agale/ peste umbre de-amintire/şi calcă în neştire/ frunze răsfirate - / durerile uitate,/ durerile toate,/ când la poarta zării lin/ triste ramuri de măgrin,/ dezgolite-n vânt de toamnă,/ şoaptele-şi înseamnă?" (*Spune,* p. 80) Dar nu lipsesc nici pastelurile jucăuşe, alcătuite în jocul gratuit al sonurilor şi formelor, uitând de abisuri interioare întru pura bucurie a desfătării ochiului: „Stau pe ramuri să pleznească muguri legănaţi de boare./ Soare cald şi iarba ţese în grădină moi covoare." (Mihai Condali, *Dresorul,* p. 123) sau „Are frunza aspră lungă/ Şi cu ghimpi uscaţi pe dungă./ Florile – priveşte-aici,/ parcă-s nişte perii mici.// Şi la lumea dimprejur/ Se uită mereu mahmur/ Cu vreo gâză or ţânţar/ Se-nţelege, însă rar." (idem, *Scaiul,* p. 125) – poezie cu ecouri argheziene din poezia „boabei şi a fărâmei". Lumea basmelor este înecată în miresme tari, care facilitează lunecarea dinspre starea de veghe spre cea de vis, ca în poezia romantică: „În miresme de măgrin/ înflorit şi Cosânzeana,// doarme – acum cu faţa-n sus" (Idem, *Cântec pentru somn,* p. 126).

Însoţind înălţările şi prăbuşirile, sevă a vieţii, frunza căzând spre apus este lunecarea vieţii spre altă vârstă, a căutării unei alte identităţi, fie că e vorba de o identitate la nivel personal ori la nivel de grup. Foşnetul ei stârneşte memoria colectivă a unei comunităţi, dar anunţă şi amurgul fiinţei: „Tremurătoare frunze cad spre apus./ Nimic important de consemnat/ În acest crepuscul/ Lipsit de identitate./ […] Tremurătoare frunze cad spre apus/ familiarizându-ne cu jocul bizar al stelelor./ Uitasem foşnetul pădurilor seculare/ (ce se strecoară pe margine de scaun./de nicăieri venind)./ […] În amurg despicăm în două/Ecoul sfâşietor din munţi./ Tremurătoare frunze cad spre apus" (Eugenia Bălteanu, *Tremurătoare frunze,* p. 88). Deşi iedera e simbolul articulărilor multiple şi robuste, ea devine semnul neputinţei atroce, paralizând voinţa sub fascinaţia lunii: „Suferim cumplit/ şi măcinăm anevoios/ pământul din gură/strivind pietrele sub picioare./ Iedera se-ncolăcise în jurul coapselor/ şi doar în nopţi cu lună plină/ stăm în faţa vitrinelor imaginare" (Idem, *Risipă de timp,* p. 91). Alteori căderea florilor se petrece în ritm celest, nu are nimic de-a face cu ideea de prăbuşire, ci, dimpotrivă, dă senzaţia unei nunţi cosmice generate de o fericire fără limite: „Flori de cireş cad din cer/ Viaţa curge cântând prin tine" (Ion Miloş, *Există zile,* p. 210). Există o dorinţă a identificării şi a fixării, a rodului într-un spaţiu urban alienant sau într-un spaţiu în general resimţit ca alienant, pentru că „de obicei culturile minoritare duc cu sine complexul imposibilei pătrunderi în spaţiul de cuprindere al culturilor mari" (Almăjan, 2007: 30). Sămânţa, rădăcina sunt motive literare ale găsirii locului şi

rostului, ale fixării şi perpetuării, care transcend existenţa sterilă, lipsită de creativitate. Căutarea unui spaţiu în care să existe plenar, dar nu prin excluderea Celuilalt, este un demers al artiştilor, conturat printr-o simbolistică antropologică: „Ce cauţi aici – ne-ntreabă iedera/ unde nu ţi-e locul./ În fine, care-i rostul vremii/ risipite printre lanurile/ bulevardelor fără nume.// Din anii anilor ce vin/poate vom extrage seva pământului/proaspăt arat" (Idem, *Presimţire,* p. 93). Toposul cultural şi cel concret, geografic nu sunt mereu în concordanţă; dacă se manifestă dorinţa întemeierii în spaţiul sârb, întoarcerea se face în direcţia culturii strămoşilor exemplari, ca în poezia dedicată de Nicu Ciobanu lui Eminescu, în care arborele cosmic şi floarea de tei au adevărată funcţie antropologică şi de reînnodare a segmentelor memoriei culturale conturate etnic: „şi nu codrului de-argint al plaiurilor române/ ce-n a lor oglindă prezentul îşi piaptănă trecutul/ […] se pare că prea te-ai desfătat/ de mireasma cerului/presărat cu tei în floare" (*Într-un ianuarie, Eminescu,* p. 113). Întoarcerea în atemporal şi legătura cu sacrul este imaginată în relaţia cu câmpia nesfârşită, cu întinderile panonice care dau senzaţia că timpul se dilată la nesfârşit: „Du-mă desfigurat prin câmpiile/pline de săruturi nesfârşite./.Mistuieşte-mă-n timpul străvechi" (Pavel Gătăianţu, *Schiţe pentru autoportret*, I, p. 171); soarele este zeitate păgână a cărei apariţie sacralizează: „Îl poartă Sfinţii pe verzile pajişti,/peste câmpii îl poartă SfiinţiiI" (Idem, II, p. 171). Alături de copacul cosmic, câmpia funcţionează ca un centru sacru la care, după iniţierea labirintică în viaţă ori în viaţă şi moarte, se revine perpetuu. Floarea nu moare, ci este condiţia seminţei care va germina, aşa cum existenţa prezentului o presupune pe cea a oaselor strămbunilor: „Acolo iarba fără lumină creşte/ din oase/ cap la cap/ homogenizate-n gândul ce împietreşte/ floarea-n timp/o viaţă prevesteşte/ cu ţipete în colţi de cleşte" (Aurel Mioc, *Câmp fluid,* p. 220).

Imagini originale creează Mariana Dan, în care verdele invaziv disimulează pericolul de o parte şi de alta a regnurilor, deconcertând: „F mai mare decât fapta/ şerpii dorm sus nepăsători/ dar limbile – fire de iarbă/ se-agaţă de o floare – şi ea verde - / puzderie de ochi în iarbă stau/ înlemniţi în faţa coasei" ((*F-verde*, p. 131*)).* Şi tot o imagine surprinzătoare, care demitizează prăbuşind în cotidianul prozaic delicateţea eterică a micilor rotualuri ale dragostei, pentru că iubita nu mai primeşte de ziua ei „nici un buchet de flori./ Ele s-au vestejit/ de propria putoare/emanată de petalele roşii" (Miodrag Miloş, *Cadou,* p. 216).

Iarba depăşeşte funcţia de simplu decor, ea fiind vegetalul pe care se profilează flori, arbori, izbucnind ciclic cu forţa de neînvins a vieţii, puternică dicolo de aparenţa fragilă: „Sălbatică, deasă, cu pielea translucidă/ Se pleacă iarba în faţa căruţelor,/ A cailor, a cizmelor, îndrăzneaţă ca munţii,/ Mereu supusă,/ Noaptea şi ziua,/ Spălându-se sub fulgerele ploii" (Mărioara Ţ. Sfera, *Iarba,* p. 241); viaţa este atotbiruitoare pentru cei care au puterea ca „Din propria-ne groapă, ne ridicăm livezi" (Idem, *Rugămintea din urmă*, p. 245).

Floarea este simbolul feminităţii, tandră şi seducătoare, hipnotică, afrodiziacă, utilizată în practicile magice, apotropaice, în incantaţii, hipnotică sau tonică. În plan general, ea este „un simbol al principiului pasiv" (Chevalier&Gheerbrant, II, 1995: 55), dar şi al instabilităţii, firească pentru fiinţa umană supusă evoluţiei; frumuseţe trecătoare, fericire trecătoare, tinereţe caducă, farmec şi plăcere cu caracter finit, imagine asociată adesea cu cea a fluturelui. Simbolul propriu al fiecăreia este o însuşire secundară, căpătată fie într-un anumit spaţiu, fie cu caracter de generalitate. Mireasma florilor exprimă emoţie, fiecare parfum floral codifică diverse sentimente, concentrând ori, dimpotrivă, disipând.

Simbolistica vegetalului devine o continuă căutare a centrului, în spiritul marii căutări despre care vorbeşte Mircea Eliade şi care este întoarcerea spre noi înşine – atât de către omul arhaic, care păstrează o mai puternică nostalgie a refacerii relaţiei directe cu zeii, cât şi a omului modern, care visează, în momentele de oboseală generate de ritmul unei vieţi trepidante, la reintegrarea într-un spaţiu originar. Şi în lumea vegetală a poeziei „realitatea este structurată într-un mod distinct de sentimentul care vrea să se exprime liric, iar sentimentul, la rându-i, dobândeşte în chip creator

consistenţă şi structură numai în figura realităţii care este obiectivarea lui" (Amado, 1982: 18) În dihotomia spaţiu sacru/spaţiu profan, aceasta devine mediator al manifestării sacrului în realitate mai ales simbolistica verticalităţii, a înălţării spre cer, dar şi prin forţa de regenerare perpetuă. Simbolurile vegetale apar în general ca o codificare culturală a nemuririi, a învierii, a iniţierii (creanga de aur, salcâmul, ramurile de palmier în credinţele orientale), depăşind decorativul, iar semnificaţiile locale pe care le capătă într-o anumită cultură nu sunt izolate, ci în legătură cu valorile culturii universale, vorbindu-se, îndeobşte, despre mit ca despre substratul comun al umanităţii.

Apa. Germinaţie şi disoluţie

Motto: „Povestea vieţii se spune doar în şoaptă/ la urechea melcului/ şi pe muchia mării somnolente/ cu jumătate de glas, aproape pe neauzite/ în surdină" (Eugenia Bălteanu, *Povestea poveştii*).

În tradiţia iudeo-creştină, triada apă-arbore-nemurire este prezentă în multe texte ale Scripturii. Astfel, Iezechiel (XL VII) descrie izvorul cel minunat care ieşea de sub pragul templului şi care avea pe margine pomi roditori, iar în Apocalipsă (XXII, 1-2) se reia această imagine, într-o viziune cosmologică şi soteriologică a ansamblului Apă-Arbore: „Unul din cei şapte îngeri mi-a arătat apoi râul şi apa vieţii limpede cum e cleştarul şi care izvorăşte din tronul lui Dumnezeu şi al Mielului; şi în mijlocul pieţii din cetate, de o parte şi de alta a râului creşte pomul vieţii făcând rod de 12 ori pe an în fiecare lună, dându-şi rodul şi frunzele pomului spre tămăduirea neamurilor" (*Biblia,* 1994: 845). Germinaţie şi diluţie, viaţă şi trecere, ea acumulează o simbolistică esenţială a lunecării dinspre viaţă spre moarte şi invers, dinspre accesibil spre inaccesibil, Styx infernal şi rouă paradisiacă.

Condiţie a facerii, apa este întâlnirea spaţiului limitat cu ilimitatul, a părţii cu întregul, în care plecarea nu este pierdere, ci întregire: „Stau şi aştept/ Să treacă norul/ Să treacă contratimpul şi-nserarea/ Să plece iar spre sud izvorul/ Fiind mândru că-l aşteaptă marea" (Slavco Almăjan, *Dezlegarea izvoarelor,* p. 15). Lunecare în sensul împlinirii unei meniri, trecând prin sita valurilor dureri, neîmpliniri de care se detaşează, plecând totdeauna mai departe: „Au trecut prin faţa noastră creaturi stinghere/ Cu adrese descojite de debut/ Lângă râul rezistent la clasica durere/ Mâlul apela la nostalgia din trecut" (Idem, *Impuls spre enigma poetică,* p. 24). Oprirea curgerii, refuzul lunecării cu apele vremii este semnul fatidic al ezitării între lumină şi întuneric; numai oglindirea permanentă în sensul curgerii apei este dătător de siguranţă: „oamenii îşi închipuie că orice oprire/Seamănă cu o răstignire/Între apele zilei şi apele nopţii,/ Că zarurile se-aruncă numai în faţa porţii" (Mihai Avramescu, *Fericire,* p. 31). De asemenea, absenţa oglindirii este semnul inconsistenţei, al dispersiei fiinţei şi al morţii apei (lacul stagnant): „fără nici-un scop, nemaigăsindu-ne chipurile/ în apa lină a lacului, nu ne mai oglindim defel/şi întârziem cu trupurile sfâşiate, prin infinite/spaţii" (Marioara Baba Vojnović, *Rolul calculatoarelor,* p. 49). Moarte a sentimentelor, întinderea acvatică absoarbe eşecul nu fără speranţa renaşterii: „Ne prăbuşim acum/ când totul s-a terminat şi marea ne deţine în sânul ei// […] Poate un val/ ne va arunca din nou/l a mal" (Vasa Barbu, *Deţinuţii timpului*, p. 61); sau: „Ce spune timpul:/trece peste noi/sau valurile-i spală stâncile?" – unde apă şi stâncă alcătuiesc o imagine oximoronică a trecerii şi rezistenţei, în acelaşi timp" (Idem, *Nedumerire,* p. 62). Fapte violente se petrec în dizolvarea tristă a ploii, viaţa murind odată într-o atmosferă de toamnă simbolistă: „Prin ploaia de toamnă/departe de turma mea/lupii sfâşie oi" (Lazăr P. Mălaimare, *Lupii,*

p. 189). Sursă a vieţii şi recipient al morţii, ea preia funcţiile mitice ale pământului, amplificându-le prin durata eternă: „Apa curge întruna, apa cade întruna, ea sfârşeşte totdeauna în moartea-i orizontală. […] pentru imaginaţia materializantă, moartea apei este mai visătoare decât moartea pământului: chinul apei este nesfârşit" (Bachelard, 1995: 11). Ca într-un efort sisific menit să iau mereu totul de la capăt, malul este sfârşitul iluzoriu, repetitiv, fără finalitate şi fără întoarcere: „Tumultuos, maiestuos, afectare,/ valurile se aleargă din urmă,/ venind din depărtări fără echere/ şi între pietre, la mal, suflu-şi curmă.// Drum fără întoarcere" (Radu Flora, *Thalassa,* p. 160). Avântul artistic frânt este comparat tot cu tumultul apei, lucru firesc într-un spaţiu al orizontului mărginit de Dunăre, apropiat de Bega, Sava şi Timiş: „Versul moare de la o vârstă veştedă/ se poticneşte ca un val abrupt" (Idem, *Occisio poesiae,* p. 162). Termen de comparaţie pentru energia haotică a vieţii, metaforă a capcanelor existenţiale, ea este martor şi actant nemilos al evenimentelor mărunte sau majore care ne restructurează permanent parcursul: „Ziua începe ca un şuvoi de apă neatinsă,/ne prinde ca pe nişte şoareci în valurile ei,/ ne zvârle pretutindeni, ca pe nişte biluţe/colorate şi ne adună din nou spre seară/ în cercurile însemnate cu var" (Marioara Baba Vojnović, *La şcoala poeţilor,* p. 50). Şi în ciuda tuturor zbuciumelor, „să fii rău de iubire trezit dimineaţa/şi curgând dintr-o stea" (Idem, *Cum ai putea deveni veşnic,* p. 51). „Profesor al tainelor", eul liric trăieşte pericolul dizolvării imaginaţiei, mai precis, al Imaginaţiei, absorbind empatic şi neputinţele altora: „Nimic, Elisabeta, fără dăruire./ Luiza, Amalia pe ce ape/se duce fondul nostru de imaginaţie?" (Vasile Barbu, *Profesorul altora,* p. 71) Astfel cuvântul în apropieri acvatice capătă virtuţi de exorcizare, ca în ritualurile aniconice din zorii oricărei religii.

Asemenea fiinţei, apa trăieşte nostalgia întoarcerii la origini, a timpului iniţial de dinainte de traversarea unor spaţii a căror experienţă mai mult sau mai puţin fericită o preia: „Se aude ceasul de atingere şi dor/ Apa-nghiţită gândind la izvor." (Slavco Almăjan, *Tropisme,* p. 26). Cu elanuri şi ecouri din poezia romantică, dorinţa de apropiere a îndrăgostiţilor depăşeşte obstacolul acvatic, simbol nu doar al distanţei fizice, ci şi al înstrăinării: „Peste-adâncuri largi marine,/ peste visuri, peste ape,/ să m-apropii iar de tine,/ tu să fii de mine-aproape" (Ioan Bălan, *La mal,* p. 78). Dorinţa depăşirii de sine capătă forţa apelor râului care nu se supun malurilor: „Râul meu visează/răzbunarea malurilor…" (Corneliu Bălică, *De la stea la stea,* p. 84), a ploii care invadează sinele întru dulcea uitare: „sa fie numai apă/ameţită de ploi pribege/ sub umbre piezişe" (Eugenia Bălteanu, *Să fie numai,* p. 90). Curgerea apelor funcţionează ca frontiere emoţionale, potenţând dramele interioare, traducându-le, preluându-le: „Între Timiş şi Dunăre, hăţişuri de ceaţă./ mama mi s-a părut mai mică, cu trupul rătăcit/ între hotarele hainelor sure./ Acuza dureri, mai mult în gând şi-aproape deloc/în măruntaie.// […] Între Timiş şi Dunăre, hăţişuri de ceaţă" (Ioan Flora, *Vrabie de câmp,* p. 146). Drame familiale capătă rezonanţe cosmice, peisajul interior şi cel exterior intră în rezonanţă.

Într-un peisaj dezolant, în care iarba creşte fără lumină, gândul nu germinează idei sau emoţii, izvorul este amar – aşadar însăşi sursa vieţii este compromisă, orice elan, chiar şi cel al privirii, devine neputincios: „Doi ochi căprui apar/ în timp/ lângă izvorul amar/şi pică" (Aurel Mioc, *Câmp fluid,* p. 220). Cu efect purificator şi revelator, ploile pot potenţa ultimele izbucniri de energie ale vârstei creatoare ori, dimpotrivă, le pot estompa, ştergând, oricum, sudoarea grea: „Sub cerul frunţii voastre/aştept ploaia blândă/ să-mi spele mâinile negre./ Poate vă voi arăta ultima floare a anilor mei,/ sau numai crengile goale" (Florica Ştefan, *Umbra egală,* p. 250). Apa vârstelor devine vâltoarea vârstelor, care decantează, privind în urmă cu mânie sau cu senină nostalgie.

Rod, alcătuire, fericită întâlnire a ingredientelor în sugestii domestice, apa este germinaţie şi liant în orice facere: „Vorbirea pelerinului de dincolo de secundă coboară/ Se arată mirarea şi focul/ Începe jocul emfatic/Apar apa şi făina" (Slavco Almăjan, *Dinţii între două texte,* p. 18). Apa şi pământul sunt condiţii ale germinaţiei continue; într-un fel sau altul, există o obsesie a germinaţiei la poeţii acestei *Antologii*, geografia concretă a întinderilor panonice născând o geografie interioară exprimată artistic, pentru că maternitatea apelor este parte universală a simbologiei: „Apa umflă

seminţele şi dă naştere izvoarelor. Apa este o materie care poate fi văzută pretutindeni, născând şi crescând. Izvorul este o naştere irezistibilă, o naştere *continuă"* Bachelard, 1995: 20). Astfel, este posibil visul unei vieţi acvatice, ocrotitoare pentru fiinţă: „Odată oamenii vor hotărî/ să trăiască în ape:/ oceane, mări, lacuri, râuri/ şi totuşi oamenii vor rămâne" (Olimpiu Baloş, *Poveste,* p. 58). Germinaţie şi conservare, apa este adesea percepută ca element pozitiv, vast fundal al desfăşurării energiilor tuturor regnurilor, element iniţial ce condiţionează viaţa sacră şi parte fundamentală a ritualurilor de menire în momentului ivirii pe lume: „Să-L naşti Măicuţă Mărie/prunc al apei vii,/ început de toate/şi izvor de început" (Vasile Barbu, *Naşterea,* p. 69). Apa este spaţiu de primitor refugiu, asemănător somnului, alternativă la înfruntarea problemelor vieţii: „Călătorim prin somnul păsărilor/ Pustiite de ploi şi vânturi vitrege.// […] Mult mai simplu decât/a ne ascunde sub ape" (Eugenia Bălteanu, *Imnul păsărilor,* p. 92). Sub acoperişul ei simbolic, o întreagă lume dezlănţuită nu poate afecta clipele de linişte, de retragere în sine.

Naştere şi moarte într-o relaţie de intercondiţionare se zbat într-o imagine paradoxal unitară: „Toate se vor prăbuşi,/ se vor face una cu pământul – devastate,/ sleite,/ decapitate precum roua spicelor de grâu" (Nicu Ciobanu, *Într-o dimineaţă la ţară,* p. 119). Condiţia rodului e sacrificiul apei care i se dăruie, murind în căldura dimineţii. Spre deosebire de ploaie, mare, râu – care au atât funcţie germinativă, cât şi dizolvantă – roua se asimilează, într-un fel sau altul, germinaţiei, orizonturilor senine ale existenţei: „Trăiesc în cămin străin ca un leu în cuşcă,/ iubesc plimbându-mă printre zidurile care mușcă./ Sunt copoi bătrân, tânjesc/după o lipie frântă în două/la dejunuri verzi, udate cu rouă" (Simion Drăguţa, *Gutuiul din inimă,* p. 141). Într-un elogiu al ochilor, roua potenţează fericirea unui chip luminos, într-o dimineaţă fericită: „Ochii tăi sunt stropi de rouă/ Ce lucesc de dimineaţă/ Oglindindu-ţi bunătatea/ Cu surâsu-ţi de pe faţă" (Aurel Trifu, *Ochii tăi,* p. 258). Imagini jucăuşe fac uitată, uneori, tonalitatea gravă a codului poetic acvatic.

Mariana Dan demitizează într-o reuşită cheie postmodernă mitul lui Icar: „şi unde căzu căzând/ ţâşni apă/ « bea omule/ chiar dacă/ nu prea ţi-e sete »/ un trecător o ploscă-ntinse/ altui trecător/ şi plosca lui sclipi/ în noapte ca un satâr/ pătat de gânduri rele […] « Drept spun şi fac dreptate/ când le spusei frumos/ ca să coboare/ ei singuri vrură să zboare»" (*(umbra, p. 132)*). Apa cristalină devine apă blestemată, consecinţă a nesupunerii luciferice a artistului care visează înaltul, nu paşii mărunţi şi prudenţi ai urcuşului şi ai coborârii banale. Tot o viziune postmodernă asupra miticului Ulise etalează Pavel Gătăianţu, în care degradarea mitului nu este una care goleşte de sens, ci una care umanizează cu tandră ironie, timpul mitic devenind unul istoric, în care fiinţa îmbătrâneşte firesc: „Oh! Odiseu Odiseu…/ care-ţi sunt călăuzitorii?/ Marea ta e o perie uzată,/ o simplă recuzită/ dintr-un teatru de provincie,/ privirile tale nu mai sunt/ scânteietoare ca-n trecut,/ palmele-ţi sunt ţesală/sacadată" (*Moaştele lui Odiseu,* p. 166). Izvorul, sursă a vieţii, este speranţa nutrită cu visele care facilitează accesul la spaţiile celeste, artistul având alte orizonturi de raportare decât cele obişnuite: „Până la izvor mai trebuie o speranţă/ Până la lumină mai trebuie un vis" (Ion Miloş, *Eterna reîntoarcere,* p. 212). Ioan Flora face apel la resursele magiei populare prin care apa poate să redea viaţă celor trecuţi în nefiinţă; nu altceva face Paraschiva udând rădăcinile brazilor din curte, care-i simbolizează pe fiii ei dispăruţi: „De cinci săptămâni Paraschiva lui Lazăr din Deal/ scoate la fiecare oră din zi şi din noapte apă de cleştar/ din fântână, deşertând-o la rădăcina inexistentă/a brazilor din curte" (*Cimitirul din curte,* p. 153). Lipsa apei este lipsa amintirii, aşadar bariera dintre viaţă şi moarte, tristă stagnare, timp ce refuză să mai germineze, întristat de ieşirea din timpul purităţii copilăriei: „Cu apa din fântână/ femeile din sat/mi-au spălat cărările/ copilăriei. Ieri, însă, au zăvorât/fântâna şi amintirile/ de odinioară stau zăvorâte/la izvor" (Ionela Mengher, *Fântâna,* p. 195). Izvorul nu-şi mai deschide apele, viaţa nu-şi mai materializează potenţialităţile. Vidul apelor este zadarnic explorat, nefiind decât o reflexie a căutărilor telurice, a unei patrii pierdute – reale sau spirituale: „M-am pregătit de luptă/ Înfierbântat/ Cu cartuşele goale/ Cu armă ruginită/ Să fac o ţară

mare/ pentru peştii flămânzi/ Căutând mâncare/ În apele goale" (Aurel Mioc, *Câmp fluid,* p. 224). Într-o astfel de înfruntare, forţele sunt inegale, iar retragerea temporară – o formă de înţelepciune.

Element de decor într-un pastel vag animat de vânt, apa e întinderea îngheţată de departe, celălalt capăt al anotimpurilor: „bate vântul,/ Cutreieră-ntreg pământul,/ Din munţi, de la miazăzi străbate/ Ducând solia primăverii calde/ Spre mările-ngheţate" (Aurel Păsulă, *Vântul primăverii,* p. 228). Şi tot imagine de pastel romantizat creează Aurel Trifu, cu aceleaşi trimiteri la depărtări ca semne ale aspiraţiei spre altceva ori ca fior dat de apropierea morţii: „Ostenită, luna cade dup-o geană de pământ/ Retrăgând a sale raze spălăcite-n apa mării/ Şi zvântate prin pustiuri de vreun sec şi rece vânt/ Care cleanţănă a moarte, ca ecoul depărtării" (*Ostenită, luna cade,* p. 256). Depăşind stadiul de simplu decor apare la Mărioara Ţ. Sfera, rezonând afectiv, provocând nostalgii copleşitoare ale unor emoţii intense: „Îţi aminteşti:/ am cules scoici cu sclipiri de ceaţă/ şi-am ascultat ploile cosmice/ sub streaşina paradisului dispărut…" (*I still love you whatever may happen,* p. 237) sau: „E întotdeauna zi când tu eşti lângă mine,/ eu mă văd atunci prin preajma apelor" (Idem, *Speranţă,* p. 240). În general, în reprezentările artistice, prezenţa apelor întinse cheamă amintirea, amplifică melancolia, ne obligă să ne privim în oglinda ei în toate dimensiunile temporale: „De aceea, de pe acest chei şi-n leatul două mii,/ niţel buimacă de bătrâneţe, niţel de bucurie neînţeleasă,/ voi repeta numele tău/şi iarăşi ca odinioară fulgii de zăpadă/se vor topi pe pupilele mele, pe obrajii mei/ pe care-i sărutaseşi cândva, până nu am devenit/bătrână cu albe aduceri aminte" (Florica Ştefan, *Bătrâneţe,* p. 252). Superb de împăcată cu sine imagine – consecinţă a raportării oneste la evenimentele vieţii.

Izvor, curgere, stagnare, rouă, ploaie - apa condiţionează ori însoţeşte viaţa, mai rar – moartea, oricum mari emoţii provocate de evenimente fundamentale ale vieţii, mai rar având o funcţie strict decorativă (în pasteluri): „Apa, grupând imaginile, dizolvând substanţele, ajută imaginaţia în munca ei de dezobiectivare, în munca ei de asimilare. Ea aduce totodată cu sine un tip de sintaxă, o legătură continuă între imagini, o dulce mişcare a imaginilor care desprinde reverie legată de obiecte" (Bachelard, 1995: 18). Contactul cu materia iraţională este facilitat de unduiri proteiforme, scoţând la suprafaţă dorinţe atavice, lumini şi umbre ale trecutului, naşterea şi moartea, nostalgia după alte spaţii ale spiritului, materializează şi dematerializează cu un firesc de neegalat, mediind teluricul cu celestul prin izvor, ca sursă a vieţii şi prin mari întinderi, oglinzi line sau tulburi ale cerului, simboluri ale articulării senine ori tumultoase la provocările mari şi mici care ne compun: „Limbajul, mitul, arta şi religia sunt părţi ale acestui univers. Ele sunt firele diferite care ţes reţeaua simbolică, ţesătura încâlcită a experienţei umane" (Cassirer, 1994: 43). O întreagă mitologie a locului iese la iveală prin virtuţile unui limbaj poetic diversificat – de la pastel la ecouri romantice, expresioniste, simboliste, moderniste şi postmoderniste, compunând o imagine corală fără mari disonanţe, în care fiecare îşi are locul – o simbolică istorie literară concentrată într-o perioadă relativ scurtă de timp.

Bibliografie

Almăjan, Slavco, *Rigoarea şi fascinaţia extremelor,* Ed. Libertatea, Pancevo, 2007.

Amado, Amado, Alonso, *Materie şi formă în poezie,* Bucureşti, în româneşte de Angela Teodorescu-Martin, Prefaţă de Mihai Zamfir, 1982.

Antologia poeziei româneşti în Serbia, 2003, coord. Ion Deaconescu şi Ion Neagu, Ed. Europa, Craiova şi Ed. Libertatea, Pancevo, 2003.

Bachelard, Gaston, *Apa şi visele. Eseu despre imaginaţia materiei,* trad. de Irina Mavrodin, Ed. Univers, Bucureşti, 1995.

Barthes, Roland, *Imaginea semnului* în vol. *Pentru o teorie a textului,* Ed. Univers, Bucureşti, 1980, Introducere, antologie şi traducere de Adriana Babeţi şi Delia Şepeţean-Vasiliu.

Biblia, Ed. I.B.M.B.O.R., Bucureşti, 1994

Cassirer, Ernst, *Eseu despre om. O introducere în filozofia culturii umane,* trad. de Constantin Coşman, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1994.

Chevalier, Jean şi Gheerbrant, Alain, *Dicţionar de simboluri,* vol. III, Ed. Artemis, Bucureşti, 1995.

Eliade, Mircea, *Tratat de istorie a religiilor,* Ed. Humanitas, Bucureşti, 1992.

Eliade, Mircea, *Drumul spre centru,* Ed. Univers, Bucureşti, 1994.

Ethnologie générale, coord. Jean Poirier, 1968, Paris, Gallimard.

Gasset, José Ortega y, 2000, *Dezumanizarea artei şi alte eseuri de estetică,* Bucureşti, Ed. Humanitas, trad., prefaţă şi note de Sorin Mărculescu.

Guénon, René, *Simboluri ale ştiinţei sacre*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1997, trad. de Marcel Tolcea şi Sorina Şerbănescu.

Jenny, Laurent, 1999, *Rostirea singulară. Studii,* Bucureşti, Ed. Univers, trad. şi postfaţă de Ioana Bot, Prefaţă de Jean Starobinski.

Liiceanu, Gabriel, 2005, *Om şi simbol. Interpretări ale simbolului în teoria şi filozofia culturii,* Bucureşti, 2005.

Metzeltin, Michael, *Geneza frontierelor în Europa şi valoarea lor emoţională,* 2008, în vol. *Identitate de frontieră şi Europa lărgită,* coord. Romaniţa Constantinescu, Iaşi, Ed. Polirom.

Meza, Ofelia, 1986, *Petru Cârdu şi poetica ochiului întors spre sine,* în rev. „Lumina", Panciova, Anul XL, nr. 5-6.

Popovici, Virginia, 2004, *Pavel Gătăianţu,* Novi Sad, INED Co.

NOTĂ: traducerile din limba franceză - *Ethnologie générale*, coord. Jean Poirier, aparţin autoarei.

Identitate şi postmodernism în poezia lui Ioan Flora

Ioan Flora (1950-2005) este un poet care „aduce în spaţiul liricii româneşti din Voivodina" (Agache 2005: 306) o viziune cu totul originală. Este recunoscut ca un membru al generaţiei optzeciste, datorită lui Mircea Cărtărescu, care explică în studiul *Postmodernismul românesc* faptul că în lista acestor scriitori nu este inclus de la început din cauza apartenenţei la o altă generaţie estetică (1999: 145). În ciuda numeroaselor voci ridicate împotriva unei discuţii generale asupra operei scriitorilor din jurul anilor 1980 – şi anume că aceasta ar fi una de circulaţie unitară, unele puncte, cum ar fi dezvoltarea acestei generaţii a postmodernismului, sunt folositoare. Datorită originii sale, Flora generează teme şi tehnici *pro* şi *contra* literaturii române din acea perioadă. Astfel, spre deosebire de activitatea altor scriitori ai anilor '80, poezia lui Flora foloseşte *spaţiul* (în al cărui centru se situează) ca axă a multora din poeziile sale. În acelaşi timp, paralel cu teoriile postmodernismului, Flora apelează la *memorie* şi foloseşte ironia pentru a descrie adevărate repere în literatura română, asemeni lui Bolintineanu sau Cantemir.

. Banatul sârbesc, regiune multiculturală, în care s-a născut şi a crescut Ioan Flora, devine materia poetică de bază în poezia sa de mai târziu, care este invadată de denumiri geografice din această zonă. Acest spaţiu reprezintă o preocupare constantă pentru criticii lui săi. De exemplu, Gheorghe Grigurcu, încă din 1983 afirmă că cititorii, datorită poetului Ioan Flora, au cunoscut acest spaţiu geografic al Banatului sârbesc, prin temele abordate în textele sale (1983: 11). Mulţi ani mai târziu, Traian T. Coşovei, în 1997, afirmă că I. Flora descrie Banatul ca pe un spaţiu mitic, iar toate caracteristicile regiunii se bazează pe un nucleu de realitate palpabilă. Harta este întotdeauna acolo pentru a confirma faptul că punctul de plecare al mitificării Banatului este realul - şi aceasta se poate observa mai atent în volumul *Medeea şi maşinile ei de război*.

„[…] Flora aparţine de fapt literaturii noastre, şi nu doar prin criteriul lingvistic, decisiv de altminteri, ci printr-o sensibilitate specifică, prin integrarea conştientă în spaţiul interior al liricii autohtone", scria criticul literar Petru Poantă, care a mai spus că poetul devansează, astfel, poetica generaţiei '80, îndeosebi prin atitudinea ironică ori de-a dreptul cinică faţă de spectacolul terifiant al banalului, precum şi printr-o anume practică a biografismului. Marin Mincu scria în prezentarea făcută poetului în antologia sa*:* „Trebuie să recunosc că Ioan Flora a contribuit prin demersul său la manifestarea şi impunerea celei mai interesante „direcţii" poetice din ultimul timp, anume direcţia <<textualistă>>. În poemul *Spre casă* reînscenează o întoarcere spre Vârşeţ, un loc care poate fi uşor de identificat pe hartă, dar şi în memoria sa: „Luminile Vârşeţului/ urcând, clipocind, urcând/ din deal înspre dealul negru de deasupra/ şi spuzit de stele" (Flora, 2002: 98-99). Catinca Agache, în cartea sa despre literatura română din ţările vecine, afirmă că poetul reuşeşte, „prin discursul poetic de mare originalitate, prin întreg universul liric suspendat între real şi ireal, între metafizic şi ezoteric sau verism", să depăşească frontierele minoritare, metalingvistice (Agache 2005: 311).

Punctul culminant al discursului lui este totodată şi punctul crucial al problemelor din acest spaţiu: sentimentul de pierdere, de dezertare, de gol, de inutilitate şi de înstrăinare. Scriind despre pierderea legăturii sale cu locul natal, pare a fi un avertisment pentru lumea contemporană, precum şi

o ilustraţie a constantei sale concentrări asupra unui singur loc, cel de unde provine, de unde este originea sa.

Balcanii sunt un topos recurent al universului poetic al lui Flora. Poetul nu idealizează regiunea Banatului sârbesc, ci el reflectă asupra poetului cele mai tulburătoare sentimente. Într-un poem, poetul aminteşte despre condiţia istorică a acestui spaţiu. „[...] eu îmi băteam capul/ cu vagi, dar mari nimicuri:/ scufundarea butoiului cu pulbere al Balcanilor / într-o mare moartă" (Flora, 2002: 16-17).

Soluţia prin care s-ar spulbera toate aspectele problematice, pare a fi dusă la extreme: marea, care ar fi o salvare a sa, o mântuire, ar putea antrena, de asemenea, distrugerea. Totuşi, acest spaţiu a fost întotdeauna în realitate distrusă, în loc să fie o mântuire a sa. Acest potenţial este tragic confirmat, la sfârşitul secolului XX, când războiul erupe în fosta Iugoslavie. Chiar dacă este dislocat din ţara sa, vocea discursului din *Aici discursul se întrerupe brusc* creează un şoc al experienţei tragice şi empatie faţă de prietenii lui în momentul bombardamentelor din ţara sa: „bombardiere B-52, Mirage şi Jaguar,/ Harrier, F/A-18, F-117/ brăzdează cerul, însămânţând/ cu cele trei rânduri de/ dinţi ai şarpelui lui Marte/ pământul meu natal,/ cum ar întemeia Theba (Flora, 2002: 108-109).

Nici tragedia antică nu oferă o imagine care poate descoperi dimensiunea completă a evenimentului de faţă. Pe de altă parte, în analogie cu Theba, versul său scapă de circumstanţe: momentul prezentat în poezie nu trebuie să fie limitat doar la bombardarea Serbiei, poate depăşi şi spaţiul şi timpul, fiind relevant pentru orice persoană a cărei ţară natală este sub atac. Necesitatea unei memorii prompte pentru înregistrarea istoriei este un reflex tipic cronicilor, uneori adoptate de către eul poetic în volum. Unul dintre cele mai importante volume de poezii este *Medeea şi maşinile ei de război.* În postfaţa acestui volum, Ioan Buduca scria că: „este, fără îndoială, cel mai bun volum scris de Ioan Flora. Şi una din cele mai bune cărţi de poezie românească. Este, dincolo de aceste superlative, un eveniment columbian: Ioan Flora scrie poezie cu materia primă a istoriei şi a cărţilor de istorie. Ceea ce nu s-a mai întâmplat, dar, iată, trebuia să se întâmple" (Buduca 1999: 98).

Flora, pentru a scrie poezie, se inspira din istorie, iar „filonul esenţial" în *Medeea şi maşinile ei de război* este „istoria" sau mai bine-zis povestea care stă la temelia construirii acestui volum care, amalgamează cu ştiinţă *timpul* şi *spaţiul*" (Bodiu 2000). Fascinaţia istoriei nu-l plasează pe Flora într-un timp rezolut, ci îl determină să aducă istoria aproape, să o transforme în poveste. Timpul antic şi timpul medieval sunt aduse de cele mai multe ori către „realitatea" subiectivă a eului. Aşa se întâmplă în poemul care dă titlul volumului, unde imaginea războiului cu care debutează poemul e însoţită de răsfrângerile asupra eului. Tensiunea esenţială în *Medeea şi maşinile ei de război* de aici se naşte: din suprapunerea temporală a unei „istorii" trecute şi prezentul subiectiv. „Tunete, eclipsa de soare, trunchiuri de fag, vase cu smoală/ şi sulf, berbece cu vârful de fier, atârnat în turn,/ pentru spargerea zidurilor./ Testude./ Foc./ Foc." şi „Urc, urcam, picioarele plumbuite; m-opresc, m-aplec, îmi leg/ şireturile, aprind o ţigară;/ panta ce trebuie urcată, bradul ce trebuie tăiat şi apoi împodobit,/ încă vreo câteva sute de metri, şuvoiul de fum/ şerpuind pe deasupra capului". Din pofta poetului pentru concret, pentru lucruri, se naşte şi procedeul care îl defineşte pe Flora în carte *Medeea şi maşinile ei de război* - enumeraţia. Evident, nu e enumeraţia proprie inventarului, ci aceea care creează atmosfera şi poate defini o lume: petrecerea, loc al culorilor tari, unde Flora sta la masă cu Petrovici şi Goran Bregovici: „Nunta din vecini, harnaşamentul, eşapamentul,/ glandele salivare, transpiraţia,/ tinerele femei alergând printre mesele kilometrice;/ clarinetul, ţambalul, flautul piciorului fermecat,/ solista obeză, dar fov, fânul necosit, perele coapte,/ foşnetul, vuietul, degetele unse ale nuntaşilor/ cosmici şi, prin urmare, eterni,/ negrul de sub unghie,/ piftiile, sarmalele, rachiul întors, supa, friptura, vinul rubiniu". Sunt, şi numai în aceasta enumeraţie, elemente care îl definesc pe Flora ca pe un poet de excepţie.

În revizuirea marilor lucrări din trecut, care au devenit cunoscute prin nuanţe de ironie, Ioan Flora se opreşte la secolul al XIX-lea. Poemul celebru al lui Dimitrie Bolintineanu *O fata tânără pe*

patul morţii este transformat în *O bufniţă tânără pe patul morţii* (titlu-parodie al celebrei poezii). De aici se observă că *moartea* şi victimele sunt temele mai degrabă folosite de poet, preluate de la predecesorul său, în loc să recurgă la stereotipuri romantice. Flora introduce elemente neaşteptate, accente suprarealiste, prin care surprinde cititorii. Fata tânără se plânge de „soarta sa amară" şi de „crudă durere" (Bolintineanu, 1972: 195), starea jalnică dinainte de moarte este înlocuită cu o altă fiinţă, cu – o bufniţă „se văzu răpusă într-un târziu de spaţiu,/ de linişte,/ de propriu-i spirit însetat de noţiuni şi imagini" (Flora, 1996: 132-133). Poezia lui Ioan Flora se oferă cititorului în cheie simbolică. Ceea ce îi structurează discursul, ceea ce se reţine încă de la prima lectură este „figura" dominantă, metafora ludică şi gravă, după caz: bufniţa. Ea polarizează, de altfel, întreaga încărcătură afectivă a poeziei. Interesantă, în cazul acestui simbol, este construcţia lui printr-un amestec de decupaje descriptive, adevărate planşe de morfologie a obiectului şi a mediului său („Bufniţa avea urechi ascuţite şi ochi roşii şi pleoape/şi vise roşii./ Dacă stătea aşa, împietrită, răspândea în jurul ei/ o noapte de aluat moale şi lipicios/ şi clăbuci de lumină./ Dacă zbura,/ nu atingea aerul şi nu rumega razele roşii de lună" - *Colină mişcătoare*), de trimiteri mitologice şi întâlniri intertextuale diseminate de-a lungul întregului text: „Nu-i decât bufniţa cu câte-un ochi de zeu egiptean/ în vârful fiecărei gheare,/ cu inimă în loc de inimă,/ cu gura croită pe măsura hăulitului nupţial;/ bufniţa/ crestată-n nisip în Elada şi Byblos/ cioplită în lemn, în piatră şi mai ales în neant" - *Inimă în loc de inimă*) şi de abstractizări jucăuşe ale simbolului: „De dormit, bufniţa nu doarme niciodată./ E o aparenţă/ e un eres şi somnul ei de peste zi, şi starea ei pe loc,/ şi înţelepciunea şi, mai ales, viaţa ei fără de moarte" - *Din evocările ornitologului amator*. E de notat că „ceea ce uneşte cele două simboluri predilecte ale lui Ioan Flora este subtextuala şi obsesiva imagine a morţii - divulgată, nu întâmplător, abia în finalul volumului, în *Sfârşitul morţii*. Din acest punct de vedere, titlul volumului e doar aparent modelat pe suportul intertextual al poeziei lui Bolintineanu" (Ţepeş 1999).

Citirea simbolică a poeziei lui Flora descoperă în versurile sale procedeul său de a juxtapune natura şi cultura, concretul şi abstractul, previzibilul şi imprevizibilul prin care cititorul consideră percepţia sa subordonată postmodernismului. Poetul merge înapoi în timp şi cercetează literatura; aici descoperă bogăţia extraordinară a cărţii lui D. Cantemir, *Istoria Ieroglifică*. Poetul selectează unul dintre cele mai surprinzătoare personaje din lumea animalelor, căruia îi dedică un întreg volum de poezii: *Discurs asupra struţocămilei*. Struţocămila este un amestec a două specii de animale, prezentând astfel un element anormal în descrierea lui Cantemir, care încearcă prin acest nume să facă „o ierarhie a personajelor" (Moraru, 1997: 145). *Discurs asupra struţocămilei* este un volum iscat de plăcerea jucăuş-parodică a poetului ce redescoperă, manierist, savoarea romanului lui Cantemir.

Lirica lui Ioan Flora este rodul unei lupte permanente între conştiinţa postmodernă a poetului şi sentimentalismul dens cu o neobişnuit de solidă componentă existenţială. Ea asimilează în chip personal experienţa suprarealistă a lui Gellu Naum, barochismul de sorginte onirică al lui Leonid Dimov şi parabolismul etic al lui Geo Dumitrescu. „Ca si optzeciştii, Ioan Flora este atras de tonurile minore ale istoriei, de cotidian şi destinele banale, anonime, plate, ale unor oameni de care ne izbim zilnic, ca de nişte obiecte, fără ca bucuriile şi necazurile, împlinirile şi decepţiile, micile momente de glorie sau eşecurile lor sa preocupe pe cineva" (Urian 2007). Ioan Flora redesenează destine, descoperă cititorilor mici întâmplări lipsite de eroism, dar nu şi de semnificaţie. Consemnarea sa este nudă, fără multe comentarii referitoare la comportamentul lor în anumite situaţii. Cu o economie de vorbe, Ioan Flora realizează o mica simfonie a satului bănăţean, a spaţiului bănăţean. Întreaga dramă a lipsei de comunicare, a neputinţei de a schimba cursul unei vieţi în care fiecare zi este o copie la indigo a celei precedente şi a celei ce va urma, a împăcării omului cu propria sa soartă din care a dispărut orice ideal (ibidem). Poemul următor este emblematic pentru arta lui Ioan Flora. „El stătea rezemat de spătarul unui scaun în curte/ şi-şi ascuţea cu migală, ca orice ţăran,/ un vechi şi ruginit ferăstrău./ Tăcea şi ascuţea şi era o dogorâtoare zi de vară –/ aerul sticlos putea fi fărâmiţat cu maiul.// Ea-şi târşea prinprejurul mesei picioarele desculţe,/ atinse de reumatism şi varice,/ şi-l bombănea şi-l

drăcuia şi-l dăscălea/ cum că asta, că aia, că ailaltă,/ că aşa şi numai aşa,/ că de ce, că până când, că de unde şi până unde,/ că-i un beţiv şi vai de capul lui/ că-i o putoare/ că, iarăşi, cum de-şi permite, ticălosul,/ şi meliţa si nu mai tăcea din gura.// Iar el stătea liniştit şi-şi ascuţea ferăstrăul/ şi nu catadicsea sa scoată o vorbă./ Zâmbea din când în când, cum şi râdea în hohote/ la răstimpuri,/ pentru ca înspre seară,/ când isprăvise ce-avea de isprăvit,/ să i-o trântească, scârbit, de la obraz:/ „Tina, Tina/ puică bizantină!"// (Flora 2006: 52-53). Zâmbetul ţăranului din finalul acestui poem este un zâmbet de Mona Lisa. În spatele său se ascunde amintirea nostalgică a tinereţii pierdute şi nostalgia faţă de locul său natal, de spaţiul fericit de altădată. Oameni din alte vremuri, unii trecuţi demult în lumea de dincolo, îi zâmbesc în amintire, mirosuri, gusturi, obiecte dintr-o altă existenţă îi învăluie sufletul într-o caldă melancolie. Prin intermediul textului, „autorul recade sau se reînalţă în lumea lui interioară, unde trecutul coexista în acelaşi plan cu prezentul, morţii cu viii, copilul cu maturul, amintirile de demult, dealurile Vârşeţului, iubirile adolescentine stau laolaltă cu articolele de ziar, prietenii din lumea literară, bombardarea Iugoslaviei de către aviaţia NATO şi alte dileme mai mici sau mai mari ale timpului prezent" (Urian 2007).

Unul dintre poemele lui Ioan Flora cu rol de ars poetica: „Stau singur între patru ziduri albe, rememorând ce n-ar fi/ de rememorat: propria mea viaţă, înhămată la o căleaşcă/ veche de o jumătate de secol./ Îmi revin astfel în minte întâmplări irelevante, fade,/ nicidecum spectaculoase,/ situaţii plutind în ceaţă,/ oameni tineri care au făcut şi care nu mai fac umbra/ pământului,/ mama plivind straturile de ceapă în grădină,/ treierişul la noi în ogradă, cu maşina aceea bizară cu coş/ (pe care ieşea nu fum, ci funingine), caii (unul murg, care acum/ nu mai are un nume, şi iapa roşcată, Ema sau Vilma)/ înhămaţi de bunicul meu Sava la sanie, într-o iarnă/ când a fost adus şi aparatul de radio în casă.//(...)// Stau singur şi mă gândesc la viaţa-mi, vorba poetului, şi nu pot trage/ nici o concluzie şi-i limpede că nu/ această stare ar putea constitui carnea poemului pe care/ aş vrea sa îl scriu;/ şi totuşi, iată că-l declanşează ca o detunătură în câmp deschis,/ unde fânul n-a fost încă întâia oara cosit" (Flora 2007: 151-152) este o provocare adresată memoriei, menite să aducă la suprafaţă forme materiale ale cuvântului poetic.

Poetul aplică în mod original principiul *mimesis*-ului, în sensul larg de inventariere impresionistă a lumii concrete printr-o percepţie senzoriala prioritar vizuală a celui care a participat, în timpul studenţiei, la experimentul textualist. El preconizează depăşirea realităţii textuale şi prelungirea abisală a acesteia în spiritul suprarealiştilor sau al oniricilor.

Prin amintirea sa despre Banatul sârbesc, locul său natal, lăsat în urmă, Ioan Flora se concentrează asupra acestui *spaţiu* plin de magie şi vis pentru a reda sentimentul unei identităţi multiculturale şi postmoderniste, conotaţii specifice care îl transformă pe poet într-o voce unică în contextul literaturii române contemporane.

Bibliografie

Agache, Catinca (2005). *Literatura română în ţările vecine. 1945-2000.* Iaşi: Princeps Edit.

Bantaş, Andrei and Richard Collins, Bucuresti: Eminescu

Bodiu, Andrei (2000). *Istoria şi „istoriile" lui Ioan Flora.* „Observator Cultural", nr. 35, luna octombrie; http://www.observatorcultural.ro/Istoria-si-istoriile-lui-Ioan-Flora*articleID_4626-articles_details.html

Bolintineanu, Dimitrie (1972): *Legende istorice*. Bucureşti: Minerva.

Cărtărescu, Mircea (1999): *Postmodernismul românesc*. Bucureşti: Humanitas.

Coşovei, Traian (1997): Ioan Flora sau utopia ca stare de necesitate in *Vatra* 7, 19-21.

Flora, Ioan (1999): *Medeea şi maşinile ei de război.* Postfaţă de Ioan Buduca, Panciova: Editura Libertatea.

Flora, Ioan (1996). *Cincizeci de romane si alte utopii / Fifty Novels and Other Utopias*. Trans.

Flora, Ioan (1995): *Discurs asupra Struţocămilei*. Bucuresti: Cartea Românească

Flora, Ioan (2004). *Dejun sub iarbă.* Bucureşti: Ed. Paralela 45.

Grigurcu, Gheorghe (1983): Un poet al vitalului in *România literară* 36: 11.

Mincu, Marin (1998). *Poezia română actuală*. Constanţa: Ed. Pontica. Vol. I.

Moraru, Miha (1997): *De nuptiis Mercurii et Philologiae*. Bucureşti: Editura Fundaţiei Culturale Române.

Soviany, Octavian (2000) Breviarul cavalerului postmodernist in *Luceafărul* 16: 5.

Ţepeş, Gabriela (1999). *Gâlceava bufniţei cu lumea.* În „România Literară". Nr. 18.

Ungureanu, Cornel (1996): Foreword: Ioan Flora, the Novels and the Utopias *Cincizeci de romane si alte utopii / Fifty Novels and Other Utopias*. By Ioan Flora. Trans. Urian, Tudorel (2007). *Un postmodern sentimental.* În România Literară. Nr. 12/30 martie.

* (2005). *Poetul* . În „9AM News". 12 februarie. http://www.9am.ro/stiri-revista-presei/2005-02-12/poetul.html

Ochiul sublimând materia. Ioan Flora

Motto: „Iarăşi stau pironit pe banca aceasta de stejar, la masa/de stejar din grădina de bucate, privind gânditor/straturile de roşii, de usturoi,/ de varză,/mărarul care nici gând să crească/sub ochii mei avizi de real." (Ioan Flora, *Despre ridicarea apei la înălţime).*

Postmodernismul, în ciuda aparenţei livreşti, nu a făcut şi nu face altceva decât să exploreze fiorul liric, unicitatea ascunsă în prozaic. Biografismul brut este mereu transformat salvator, prin demersuri imprevizibile: „Scriitura care se va refuza acestui joc fatal va fi esenţialmente biografică pentru a nu-l obliga pe scriptor sa-şi lichideze, pe cât posibil, biografia mereu anacronică" (Pleynet, 1980: 80). O întreagă generaţie de şaptezecişti şi optzecişti pendulează între explorarea cotidianului pe care-l re-învesteşte metafizic şi metafizicul - aduc în lumea aparent ori real banalizată a accesibilului. Banatul lui Ioan Flora este mitul concretizat, este centrul spre care se întoarce mereu spre a se regăsi; volumul *Poeme bănăţene. Intrarea în casă* povesteşte crâmpeie ale acestei hermeneutici prin călătoria sinelui spre un punct de referinţă care-i dă stabilitate, spre acel unic *acasă* fără de care echilibrul este dificil de imaginat. Dacă Marin Sorescu alcătuieşte o mitologie cultă a universului rural pornind mai ales de la elementul magic, de la incantaţia care atinge realul cu sfioşenie, Ioan Flora alege un tip de realism bazat pe materialitatea imaginii dematerializate prin transcenderea graniţelor material/imaterial, chiar dacă debutul său a stat sub alte semne: „Dar fără a abandona cu totul lirica proiecţiei mirifice a biologiei triumfale ce se răsfaţă în ocultarea sa expresivă, Ioan Flora s-a îndreptat către prospectarea cotidianului" (Gh. Grigurcu, 1983: 5). O voluptate a numirii care traduce dorinţa de a-şi asuma faptul concret şi lumea reală transpare în întreaga sa creaţie, o sete de a da ori de a reface consistenţa vieţii. Fiecare zi devine o re-întemeiere proaspătă, dar condiţia acesteia este permanenta negare de sine, refuzul de a se lăsa prins definitiv în capcana zilei de ieri: „Îmbracă, e dimineaţă, cămaşa ochi de curată,/ soarbe din mers cafeaua cu lapte./ E timpul ca omul să-şi ia idolii în şuturi, spune" (*Sine ironia,* p. 10). Foamea de real invadează clipa de faţă, dar şi amintirile, în efortul de a face din „carnea poemului" sprijin concret: „Stau singur între patru ziduri albe, rememorând ce n-ar fi/ de rememorat: propria mea viaţă, înhămată la o caleaşcă/ veche de o jumătate de secol./ […] mama plivind straturile cu ceapă, în grădină,/ treierişul la noi în ogradă, cu maşina aceea bizară cu coş/ (pe care ieşea nu fum, ci funingine)// […] şi nu pot trage/nicio concluzie şi-i limpede că nu/ această stare ar putea constitui carnea poemului pe care/ aş vrea să-l scriu" (*În câmp deschis,* p. 151).

La Ioan Flora ruralul nu este canavaua idilică şi nici cea naturalist-agresivă a vizualului poetic, ci este materia poetică însăşi; de fapt, una din trăsăturile poeziei sale este tocmai desfăşurarea unei imagini banale din cotidian alături de una inedită: „Pe şoseaua dinspre Straja şi Biserica Albă,/ două autocamioane roşii, supraetajate,/ cu sfeclă de zahăr în maţe, ieşiseră azi-dimineaţă din circuit şi intrară,/ transfigurate, desigur, în literatură.// Distingi, astfel,/ gratii şi lenjerie metalică, bancnote de zece,/ ştiuleţi de porumb înnegrit,/ amândoi şoferii care muşcă volanul şi ar muşca/ cerul de ţâţe." (*Existenţa lumii fizice,* p. 7). Puterea de transfigurare a artei literare face ca frontiera dintre cer şi pământ să fie nesemnificativă. Tensiunea sinelui care răbufneşte sub aparenţa unor gesturi grosolan-banale sublimează prozaismul iniţial: „Ai mâncat, ai băut,/ eşti palid, înnoptezi, nu faci bătături în

palmă,/ se face că la masă/te ştergi pe dinţi cu prosopul de bucătărie.// De ce să-ţi arăţi colţii,/ de ce să tai, de ce să devorezi?" (*Ai mâncat, ai băut,* p. 8). Peisajul concret este mereu fundalul pe care se desfăşoară emoţiile intense, iar acesta serveşte ca receptacul, atenuând ori amplificând trăirile interioare, rutina punând în evidenţă excepţionalul clipei: „Urmăreşti atent: muncitori cu cazmale şi lopeţi/ în cârcă, barăcile date cu păcură, cotele apelor Dunării,/ temperatura aerului, 0,20. […]// Aştepţi să te sune: mama-i lupoaică însetată de peisaj filial,/literaturizezi,/ îndeşi cu vârful stiloului chiştoacele în scrumieră" (*Dunărea – în uşoară creştere*, p. 12). Aşteptarea devine, adesea, la Ioan Flora, materie sumbră, imagine coşmarescă, presimţire tragică ce anulează, din nou, distanţa dintre paradis şi infern, dintre cer şi pământ: „Aerul mieros şi putred./ Dinţi şi gură şi profil de pasăre,/ picioare inelate şi lungi,/ asfalt topit, paturi albe la jumătatea/ drumului dintre cer şi tine" (*Metamorfoza păsării survenită brusc*, p. 6). Iar această „jumătate a drumului" este punctul nodal dinspre care se concretizează, orizontal şi vertical, episoade banale ori aparent banale, substanţa vieţii înseşi. Un poem ca *O mie nouă sute cincizeci şi şase, spre toamnă* este o epopee în miniatură a drumului spre piaţă, a gesturilor ritualice ale bunicii devenită temporar negustoreasă, experienţă iniţiatică a eului liric la vârsta copilăriei; vagonul de clasa a doua plin de bagaje de toate felurile, precupeaţele ducând cu ele o mică lume rurală, discuţiile serioase privind preţurile – totul pe fundalul miriştilor văzute din tren, al mirosului de cărbune al locomotivei, imagine sinestezică sfârşită cu micul gest ilicit din final, care dă savoarea textului: „Bunica ocupă una dintre tejghele, înşiruie cu grijă cele douăzeci şi trei de păsări,/ jumulite, gălbui, ştampilate,/ Aşază, alături, două vedre cu brânză, înfige o lingură/ mare de lemn în mijloc, scoate hârtia de ziar pentru împachetat,/ satârul, cuţitul, atârnă cântarul de-o bârnă,/ îmbracă halat alb (de farmacistă), îşi propteşte mâinile-n şolduri". Şi-n această pestriţă lume a muşteriilor nehotărâţi, printre mormane de fructe şi legume „ne tolănim pe-asfaltul fierbinte, privim printre fuste" (p. 20). Lumea copilăriei este şi o enumerare a obiectelor printre care se mişcă, a personajelor care par independente de ochiul eului liric, a zvonului menit să arunce o aură de mister peste banalul cotidian şi făcând ca acesta să se fixeze în memorie. Printre hambarele cu ştiuleţi de porumb, coceni, cabluri şi argaţi dormitând: „Cică s-ar fi ivit oameni straşnici de întunecaţi,/ cu ochi mici şi roşii, cu securi la brâu,/ cu seringi şi borcane încăpătoare./ Pândesc prin porumbişti; au fost văzuţi de departe/şi de aproape,/ îţi extrag sângele şi-l vând nemţilor,/pe mărci, spune" (*Copilărie,* p. 22). Oricât s-ar învârti în sfera concretului, copilărie fără magie nu există şi ea face ca totul să capete sens, chiar dacă pare, din perspectiva raţiunii adulte, tocmai cea mai lipsită de sens. În poezii ca *Puieţi de brad mirositor* ori *Invocaţie (2)* lumea pragmatismului cotidian este răvăşită de bântuirile necuratului, menite să impresioneze sensibilitatea infantilă, insinuându-se în însăşi structura omului, piază-rea încarnând vremurile triste ale unui timp istorico-politic: „El este când văzut,/cu coarne şi coadă, cu gheare exagerat de lungi,/când înveninat şi fecund ca sperma sălbăticiunilor,/zgâlţâind din rădăcini sângele şi inima omului" (p. 78) ori „Fu, fu, fu!, strigau ascunşi prin râpe ţăranii,/ scuipând de trei ori în faţă şi înotând/ până la genunchi în noroi amestecat cu sânge,/ câtă vreme el ţinea capul plecat,/ nevrând,/neîndrăznind să-şi îndrepte privirea înspre cerul de vară,/mustind de păsări şi stele" (p. 81) - vremuri sublimate în zadarnice ritualuri de exorcizare. Procesul colectivizării apare feroce; gesturi mărunte, dar crude, aduc moartea cuiva, de fapt, moartea unei lumi care se opune cu înverşunare unui alt drum, străin de natura ei: „Îmbrâncită pe scări, bocind şi căinându-se,/ ea târa după sine un sac rotofei de grâu/ şi chiar dacă-i tăiai o mână, tot nu se rupea de el./ […] Era pe la sfârşitul unei veri dogoritoare şi ei/ o călcau în picioare, căutând s-o convingă cu vorba./ Şi dacă văzură că nu şi nu, unul din ei apucă briceagul/rânjind şi dădu gaură sacului,/ […] Şi n-o mai poftiră în sala aceea lungă de la primărie,/ cu bănci soioase de-o parte şi de alta, şi n-o mai călcară/pe burtă şi nu-i mai smulgeau firele lungi din nas/şi nu-i mai strângeau unghiile cu uşa ci o stropiră/ cu apă de la cişmea, de-o podidiră nişte fiori reci/ şi, desigur, o conştiinţă de clasă în toată regula" (*Moartea cu efect întârziat,* p. 93), ca apoi, după ani mulţi, trupul ei fără suflare să aştepte fiii risipiţi prin lume.

Lumea familiei bănăţene este una care trebăluieşte, este o lume a mişcării materiei, ludicul este privit cu suspiciune, iar imprudenţele, aspru cenzurate. Între o remarcă referitoare la viaţa cotidiană şi încărcatul porumbului, „învăţăturile" tatălui către fiul său au doza de bun-simţ care vine din experienţa unui timp istorico-politic tulbure: „Nu te juca iar cu focul, nici poezia nu te poate scoate/basma curată,/nici tinereţea, nici visarea, şi nici vremea cu soare./ Tata îşi suflecă mânecile, dă o duşcă de rachiu pe gât,/ se şterge la gură./ Scump mai e cucuruzu-n Slovenia, spune, cartofii şi merele,/aici, la noi, în Banat" (*Traficantul de tata,* p. 24). Cuvintele sunt resimţite, uneori, ca un impediment, ca o limitare a materiei în desfăşurare, ca o umilire a ei, care sabotează privirea avidă de real; forma este vremelnică, ea se schimbă mereu, substanţa dă posibilităţi nelimitate: „Înalţi, aşadar, zidăria care-i vremelnică,/ retezi schelele,/pielea cuvintelor o calci în picioare,/ o striveşti cum ai umili un şarpe" (*Cum ai umili un şarpe,* p. 44). Şi totuşi, sufocat de real, poetul retrăieşte, şi în această etapă a creaţiei, nostalgia întoarcerii în universul compensativ al visării: „Eram lihnit de sete şi de visare, muştele zornăiau/ ca florile de câmp sfârâind dimineaţa, lovite de rouă/ şi se-auzea un urlet de lup în depărtare/ […] Şi nu era decât deşertul alb şi grâul aproape copt/şi floarea de tei pustiindu-mi nările şi mai ales/scâncetul lupului răbufnind din mine" (*Tei ţinând loc de aer,* p. 69). Melancolia sa nu are nimic dulceag, ci este oximoronic viguroasă; „lupul", motiv literar frecvent în opera sa, stă mereu la pândă, gata să ia cu asalt provocările vieţii. Banatul este Amintirea şi Prezentul; un spaţiu al verile căldurilor violente, cărora nu li te poţi sustrage, descărcând porumbul, în timp ce „pământ negru îmi intră sub unghii" (*Cântec de vară,* p. 5). Enumeraţia în avalanşă impune materia, viul, prezentul – retragerea în turnul de fildeş, „arta pentru artă" fiind percepută ca o trădare: „Mă iei cu Chopin, despre Vârşeţ trebuie să scriu./ La două case de mine-i sifoneria./ Păsări de şes, oameni de şes,/ camioane cu carne, cu lapte, cu pâine, dimineaţa" (*Furiile scrisului la patru după-amiază,* p. 18). Prezentul cu detaliile sale invazive are câştig de cauză în faţa rafinamentelor livreşti: „Şi mirosul de rufe curate îmi gâdilă nările şi fac,/ pentru moment,/abstracţie de sine,/ de savante citate şi metastaze,/ de dimineţile cu lipie şi jumări calde/şi lăzi cu cartofi încolţind sub pat, la întuneric" (*Trădarea metaforei,* p. 42). Amintiri picante sunt sublimate prin versuri salvatoare; lumea multietnică a toposului său este populată de personaje grave, dar şi de personaje pitoreşti, a căror savoare erotică se estompează la umbra Imperiului: „Se statornici aici, la vârsta anilor sfioşi, şi Mörike,/ madona cu ochi liliachii şi carne zvâcnindă şi albă;/ bea palincă şi vinuri de Tokai, mărşăluia pe la baluri,/ prin grădini şi dormitoare,/ făcuse decenii în şir apologia Imperiului/ şi nu rareori aţipi la umbra lui" (*Hotel Central,* p. 26). Micile gesturi, precum mâncatul supei, sunt învăluite în delicată poezie: „ Sufli să i se mai răcorească inima, să i se topească/lacătele toate,/să o poţi frânge cu buza" (*Servirea supei,* p. 34). Mici ritualuri domestice, aparent liniştite, pregătesc izbucniri ştiute de amândoi, fără deznodăminte fatale; în pacea câmpiei, nimic nu pare, cu excepţia morţii, să tulbure dramatic şi definitiv rânduiala urzită pe muncă: „El stătea rezemat de spătarul unui scaun în curte/ şi-şi ascuţea cu migală, ca orice ţăran,/un vechi şi ruginit ferăstrău.// […] Ea-şi târşea prinprejurul mesei picioarele desculţe,/ atinse de reumatism şi varice,/ şi-l bombănea şi-l drăcuia şi-l dăscălea/ […] când isprăvise ce-avea de isprăvit,/să i-o trântească, scârbit, de la obraz:/ «Tină, Tină,/puică bizantină! »" (*Tăcerea ca stare de fapt,* p. 52). Arareori oamenii tăifăsuiesc de dragul orientalei plăceri a taifasului; mai curând se odihnesc după un efort prelungit. Drama risipirii „răchiei" când tocmai terminase de fiert în cazan e plină de verva autoironică a făptaşului; pentru locuitorul satului transilvan şi bănăţean, acest ritual e la fel de important ca şezătorile, cândva, pentru femei: „Se făcea că eram la cazan, întreţinând focul/ cu crengi uscate de prun, de vişin, de măgrin,/ de ce-o fi fost,/ mai schimbând câte-o vorbă cu cutare sau cutare,/ aşteptând ca pe cuie să pornească odată răchia.// […] Păi, n-o puteam bea, taică, aşa, albăstrie şi rece?!" *(Ceasul rău,* p. 88) Tornade interioare îşi găsesc un corespondent tot într-un asemenea ritual domestico-rural: „Îmi amintesc perfect, butoaiele cu pere putrede/ erau bune de dus la cazan,/pe stradă treceau la nesfârşit şiruri/ […] Îmi amintesc, mă-nfierbântasem, aşa, din senin,/ clocoteau în mine globulele albe şi cenuşii/ ca perele la cazan şi-am dat să scot/cămaşa cu carne cu tot" (*Îmi amintesc*

perfect, p. 98). Culesul omizilor de pe viţa de vie, strivirea lor devine insinuantă metaforă a justiţiei imposibile în plan real: „Am mâinile însângerate. Cu toate cele zece degete/ strivesc miile de omizi /ce s-au abătut peste singurul lăstar de viţă din curte./ […] Pasta verzuie, dospită, ar putea acoperi până şi peretele/ exterior al Voroneţului, acela cu *Judecata de Apoi"* (*Înălţarea schelei,* p. 135).

Imaginea morţii este recurentă, alături de viaţa viguroasă: „Sătenii mei îşi cară morţii cu tractorul,/ îmi spuse tânărul ţăran,/ şi nu se mai dau pe faţă, de sărbători,/ cu untură amestecată cu cenuşă./ […] hai să bem şi noi ceva tare, îmi spuse tânărul ţăran,/ şi să nu mai băgăm ziua în noapte degeaba" (*Hronic,* p. 28). O trecere dinspre viaţă spre moarte, dinspre o zi spre altă zi – interludiu al aglomeraţiei evenimenţiale. Momente de mare gravitate sunt evocate prin simpla folosire a diatezei pasive: „Prin patruzeci şi ceva (a se verifica asta)/s-au făcut câteva deschizături în gheţurile Dunării/ şi-au fost înecaţi,/ cum ai arunca o piatră de râu în apă,/ câteva mii de oameni.// […] Chiar acum, în mijlocul şoselei asfaltate,/ o şerpoaică îşi scoate pe gură ouăle, mari ca nişte fudulii/ şi-ncearcă să facă cu coada gaură-n asfalt./ Pe malurile Dunării se-aprind lumânări/ şi se înfig în zăpada aceluiaşi cer albastru" (*Însemnări de lucru,* p. 38). Dunărea – cimitir şi martor, adevărat personaj în poezia lui Ioan Flora, leagă segmentele temporale, funcţionând ca o apă a amintirii, nu a uitării, păstrând reflexiile evenimentelor la care a participat şi la care a asistat. O imagine interesantă este cea a ieşirii din moarte spre viaţă, de fapt, ieşirea dintr-o etapă funebră a existenţei spre zorii alteia, privită cu încredere: „Aho! Aho!/ Dacă privesc în jos, se crapă, până la rădăcină,/ pământul./ De-mi oglindesc chipul în ape curgătoare,/ mi se subţiază băierile inimii şi faţa mi se umple de bube/ iar din braţe îmi ţâşnesc viermi vii şi albi,/ în loc de alte scursori.// Se-aud cocoşii cântând: moartea-i pe sfârşite" (*XVI. Sfârşitul morţii,* p. 83). Un picnic inedit are loc după o înmormântare; mâncare şi băutura par menite să alunge gândul morţii, printr-o reconfirmare brutală a vieţii: „Într-o seară i-am întâlnit aproape pe toţi. Se-ntorceau/ de la o înmormântare, erau prăfuiţi, şifonaţi şi sufereau/mai ales de sete./ au tras maşina […] cărând precipitaţi clisa, cârnaţii, pâinea, muştarul,/navetele cu sticle,/ ştergarele, o masă rabatabilă,/câteva scaune, câteva cărămizi" (*Taraf în iarbă,* p. 102). După marşurile funebre cântate, refuzul muncii şi mica petrecere devine o formă de respect faţă de cel de care tocmai se despărţiseră pentru totdeauna. Credinţa într-un destin implacabil e parte a mentalităţii rurale din toposul de la care eul liric se revendică. Moartea tatălui este motivată în epicul poetic prin voinţa divină, prin „i-a venit ceasul" şi orice efort de a-l ţine pe lumea aceasta devine inutil: „Tata a căscat ochii lui mari şi a spus:/ -Dorico, Dorico, tu cu Dumnezeu de pui?/ Atâta a apucat să zică şi capul i s-a aplecat pe piept/ şi parcă am auzit clopotele în depărtare" (*Cu Dumnezeu te pui?* P. 137). Moartea mamei este precedată de semne, de trecerea uşoară, progresivă spre lumea de dincolo înainte ca viaţa să se stingă de tot: „mama, în pragul liftului, însoţită de o infirmieră,/ de un brancardier verde./ Teii din faţa blocului, zgâlţâiţi de vântul de vară./ (Abia mai târziu a început să vorbească, în şoaptă, cu mama ei,(cu tata, cu muma, cu dada Sofana).// Parcă niciodată atât de târziu *Pogorârea Sfântului Duh"* (*Jurnal I.*, p. 142). În cele din urmă, ea devine „*fum/surpat în pământ" (*p. 148), iar tatăl rămas singur patronează o gospodărie vraişte, pustiită în toate sensurile. Mama şi tata, zei tutelari ai spaţiului poetic bănăţean al lui Ioan Flora, trec, încet, spre partea din interior a aceluiaşi spaţiu, într-un *Dejun sub iarbă*, cum e titlul unei mici balade care are ca temă întâlnirea vieţii cu moartea. „Fumul" e mereu trecerea, dematerializarea materiei atât de dragi poetului: „Pe la prânz voi culege un braţ de narcise din grădina ei,/le voi înveli într-o lumânare,/le voi aşeza la crucea subţire ca un fum.// Subţire ca un fum" (*Narcise din grădina mamei,* p. 149). Alteori moartea vine firesc, fără suferinţe care să o preceadă ori să o anunţe, ca o pauză solitară lină în mersul lumii, printre gesturi mărunte, rutinate: „În fiecare an, de Sântă Măria Mare, mătuşa mea Sofana/ îşi aduna familia şi neamurile, tăia câte o gâscă, un curcan/pentru *zupă,* frământa aluaturi/de cu noapte, spre a ajunge la slujbă, în zori.// […] Se-mbrăca numai în straie nemţeşti, avea ochii mari, albaştri/şi carnea albă şi deasă şi nu se-aştepta nici în ruptul capului/ca tocmai atunci, de hram, Doamna aceea cu coasă şi cutie la brâu/să-i bată cu putere, tocmai ei, în poartă" (*Pe malul Timişului,* p. 152). Aparent fără mari bulversări în mersul lumii, pe cât de

însetată de materie, de concret este lumea „de deasupra", pe atât de eterică devine cea lăuntrică, de sub pământul încărcat de roade, de gesturi febrile, de bucurii, de spaime, de sterilitatea unui timp amenințător, emoții clocotitoare transferate literaturii: „Funcțiunea cathartică sau eliberatoare a artei a fost pusă întâia oară în lumină de Aristotel, cu prilejul definiției tragediei" (Jenny, 1999: 57).Prin această temă, parcă mai mult prin oricare alta, Ioan Flora se prevalează de funcția cathartică a imaginii poetice.

Așadar Ioan Flora este un virtuoz al transformării baroce a banalului și gravității cotidiene într-o pastă comună, viguroasă, unde *ochiul* este receptare și fixare: „Lirica a ceea ce se vede – a Ochiului –, lirica întemeierii Realului devine, tot mai mult, o lirică a realului, a imediatei apropieri. O lirică a Banatului, dar și a lumii Balcanice" (Cornel Ungureanu, 1982: 8). Asemenea păsărilor *Din evocările ornitologului amator,* poetul este o ființă ciudată „cu-o dublă natură,/chiar dacă n-au trupul ca o coadă de pește/și nu se mistuie de nici un fel de iubire" (p. 60) – mistuire de care orice artist se lasă devorat, la un moment dat. O lume a evenimentului imediat aparent fără rezonanțe în plan metafizic, a momentelor de criză, a portretelor fugare prinse în liniile lor expresive pentru un anumit timp și loc compun o lume concretă care-și caută ritualurile străvechi în ritmurile lumii noi, iar una din demersurile importante prin care Ioan Flora o face este desfășurarea unei imagini banale din cotidian alături de una inedită, sublimarea prozaismului prin câteva versuri finale, trădând liricul latent. Acest procedeu este caracteristic și volumului *Poeme bănățene. Intrarea în casă* pe care l-am avut în vedere și care sintetizează o mică istorie a imaginarului bănățean din creația sa de până acum, prin care concretul se mitizează alchimic, lunecând între Balcani și Europa Centrală, alcătuind un nucleu special cu elemente regăsibile în ambele spații geo-culturale.

Bibliografie

Crăciun, Gheorghe**,** *De la « flora » poetică la terapia Flora,* rev. „Astra", 3/1982, Brașov.

Flora, Ioan, *Poeme bănățene. Intrarea în casă,* Ed. Brumar, Timișoara, 2006.

Grigurcu, Gheorghe, *Un poet al vitalului,* rev. „România literară", 36/1983, București.

Ignjatović, Srba, *Igra pomešanih stvarnosti,* în „Književnost", 10/1981, Beograd.

Ignjatović, Srba, *Poezija Joana Flora* în „Književna kritika", 4/1982, Beograd.

Mincu, Marin, *Doi poeți iugoslavi de limbă română,* rev. „Contemporanul", 46/1982, București.

Jenny, Laurent, *Rostirea singulară. Studii,* Ed. Univers, București, 1999, trad. și Postfață de Ioana Both, Prefață de Jean Starobinski.

Pleynet, Marcelin, *Problemele avangardei* în *pentru o teorie a textului,* Introducere, antologie și traducere de Adriana Babeți și Delia Șepețean-Vasiliu, Ed. Univers, București, p. 1980.

Tartler, Grete, *Melopoetica* (cap. *Armonicele realității),* Ed. Eminescu, București, 1984.

Ulici, Laurențiu, *Scrisul purpuriu,* rev. „România literară", 1/1985, București.

Ungureanu, Cornel, *Ioan Flora, Ion Miloș și poezia de expresie română din Iugoslavia,* rev. „Transilvania", 9/1982, Sibiu.

Lume şi locuri cuprinse „între două coperte”. Poezia lui Olimpiu Baloş

Generaţia „de mijloc“ sau aşa-numita generaţie „de identificare“ (Deaconescu 1989: 9), cea şaptezecistă, reprezintă o răscrucere de drumuri în literatura română din Voivodina, o întoarcere spre un limbaj poetic modern, care va atinge „pragul de sus al liricii româneşti actuale“ (Agache 2010: 184). Şi dacă scriitorii din acest spaţiu erau „prizonieri ai unui spaţiu minoritar şi a unei limbi de circulaţie reduse“ (ibidem), poezia lor nu rămâne în urma celei din patria istorică. Chiar Marin Sorescu afirmă că scriitorii fenomenului literar şaptezecist din Voivodina au ieşit de sub „mantaua lui Vasko“, care au „gustat din sarea lui“ (Sorescu 1993: 6-12). Înnoirea discursului lor liric şi confruntarea cu anumite dezacorduri în legătură cu felul lor de a scrie din partea adepţilor tradiţionalismului în Voivodina, scriitorii acestui nou fenomen literar au urmat studii universitare la Bucureşti, au adus, la întoarcerea lor în Serbia, o nouă paradigmă literară. Şi dacă scriitorii şaptezeciști nu erau aparteneţi ai niciunei grupări literare şi nu aveau niciun program estetic declarat, totuşi au reuşit să aducă o prospeţime în versul lor, „o culoare stilistică modernă“ (Agache 2010: 187) şi au reuşit să marcheze evoluţia liricii româneşti în Voivodina. Pe de o parte influenţaţi de literatura română din România, iar pe de cealaltă parte - de literatura sârbă, aceşti poeţi au reuşit să se impună cu o poezie care marchează pragul unei noi literaturi, ambiţioase, proaspete şi de factură modernă. O astfel de poezie scrie Olimpiu Baloş, unul dintre cei mai de seamă reprezentanţi ai acestui nou fenomen literar în Voivodina, curent numit de Radu Flora „teribilism“, arătându-şi dezacordul cu abaterea de la poezia tradiţionalistă.

Dorinţa de a fi autohton, un „poet al Banatului” (Popa 1997: 265-266), Olimpiu Baloş a publicat în 1995 la Editura Libertatea o plachetă de versuri numită *Între două coperte* unde, prin vers de meditaţie profundă asupra sensurilor existenţiale, şi-a exprimat sentimentele asupra destinului neamului său izolat, în pericol de dispariţie. Lumea cuprinsă între aceste „două coperte” trăieşte o viaţă în care totul trece „accelerat şi sumbru” (Agache 2010: 265), lumea satului bănăţean iubeşte, suferă, se trezeşte la mijloc de bulevarde, în toamne târzii şi trăieşte o viaţă boemă. Volumul cuprinde 32 de poeme împărţite în patru capitole: *Din limba mamei fac poem..., Poeme cu manşetă, Instantanee cotidiene* şi *Mozaic tematic.* Tonul general al poemelor este de o gravă melancolie, iar lirica poetului este una a evadării din mediul strâmt al câmpiei bănăţene. Toposurile abordate sunt: râul Bega, satul Torac, marea, camera, oraşe cu pâine de smog, bulevarde astmatice, cârşmele zorilor, Gara de Nord, baruri, cartierul 91, piaţa etc. Toate aceste locuri determină comportamentul şi orientarea omului lui Olimpiu Baloş, în care poetul trăieşte influenţat de societatea voivodineană de la sfârşitul secolul trecut, în nelinişte şi în speranţa că lumea va ieşi din „parada cozilor” aşteptând să ajungă la pâine şi lapte pe rafturile magazinelor. Între cele „două coperte” întânim oameni îngânduraţi, „citadini” care se bazează pe belşugul de la sate pentru a supravieţui: „Citadinii/ îşi lasă rădăcina/ la sat.// Citadinii/ încarcă cartofii, / curca,/ în spatele maşinii” şi pleacă „cu cravata la gât/ şi ochii în curcă” (*Citadinii*, p. 20) la oraş, unde simt din nou inflaţia, societatea în pericol şi „vântul prin buzunare”, iar „capul se plimbă/ prin furtună” acordând ultimul „bacşiş ospătarului” şi „dezbrăcându-se de caracter”, trăiesc o viaţă în nostalgie faţă de mediul rural de unde provin şi de casa părintească unde se aude „îndemnul boilor,/ uruitul carelor,/ bocetul bătrânilor,/ scâncetul copiilor” (*Descălecatul*, p.7). Poetul preia, ironic, streotipuri de gândire, ca de pildă cel conform căruia doar oamenii cu cravată, cei de la oraş au bani, deoarece atunci „caracterul se ţine legat de cravată” (*Fără cravată nu ai ţinută,* p. 18), iar toată avuţiav celor de la sat este „caierul în furcă/ [...] / limba, portul şi crucea,/ suflete brăzdate,/

îmbrăcate/ în haine albe de cânepă,/ cu picioare – nvineţite" (*Descălecatul,* p. 7). Aceste suflete păşesc spre necunoscut, trăiesc zilele în neştire, dar cu mândria în suflet şi cu iubire faţă de satul natal, Torac. Pe de altă parte, astmaticii se plimbă simbolist pe bulevardele oraşelor, fugind de ceaţa şi poluarea cotidiană, gândindu-se că şi „în relaţiile dintre oameni/ se puneau perdele de ceaţă" (*Ceaţa*, p. 34), încât fugind de ea, s-ar feri de accidente, s-ar retrage într-un loc unde se poate auzi doar „uruitul carelor" şi „apa Begăi" (*Descălecatul*, p. 7). Ziua de duminică este petrecută de „citadini" în piaţă unde vin „ţăranii călărind stele şi lună" să-şi vândă sudoarea, începând să tuşească cu „o tusă astmatică/ care trezeşte oraşul" (*O zi de duminică,* p. 28), simţindu-se străin într-o lume căreia nu-i mai aparţine. Varza şi salata devin şi ele lux într-o lume unde totul se vinde în „dinari convertibili", ele devenind meniul principal şi pentru măturătorii pieţei care „mănâncă în fiecare zi" aceste legume. Încă din titlul ciclului de poezii *Mozaic tematic*, pătrundem în ideologia generaţiei poeţilor optzecişti, unde ni se propune o „sinteză" atipică, alcătuită din secvenţe asamblate într-„un mozaic tematic" şi de perspective în consonanţă, însăşi complexitatea fenomenului de care ne ocupăm este însoţită de indispensabilul aparat de note bibliografice, cu alte formule de discurs mai personal, evocativ sau direct confesiv: „totul era cunoscut/ doar ecuaţiile cu trei necunoscute/ străbăteau parcurile/ în buzunarul profesorului meu" (*Profesorul*, p. 56). Profesorul de matematică este Shakespeare-ul lui Marin Sorescu din care versul poetului voivodinean este inspirat integral: „Şi-a luat catalogul,/ a străbătut coridorul întunecos/ apoi a plecat puţin să moară" (*Profesorul*, 56). Versul lui Sorescu „dar mai întâi, fiindcă era peste măsură de istovit, /s-a dus să moară puţin" descoperă în poezia lui Baloş un demiurg uman, pe genialul profesor de matematică care încă se plimbă în memoria sa pe „coridorul întunecos". Fiecare întuneric se termină undeva unde începe să pătrundă raza de lumină a vieţii, Baloş căutând şi crezând în lumina vieţii de după moarte.

Interogativul din poezia *Unde?* surprinde prin melancolia şi nostalgia altor vremuri, mai bune. În jurul lui cresc copiii „zămisliţi de nori,/ copiii fumurilor" între „blocuri devastate", ei îşi pierd destinul şi niciodată nu vor iubi şi nici nu vor creşte. Copiii crescuţi în lacrimi şi între blocurile devastate de timp şi de situaţiile aspre de la sfârşitul secolului trecut, îndeamnă poetul spre speranţa unei vieţi mai bune. „Timpul ce azi ne moare" este versul care poate fi şi versul cu valoare de leitmotiv al poeziei lui Olimpiu Baloş, în care timpul care trece, pe care nimeni nu-l poate întoarce, este timpul petrecut în bunăstare, fără cozi la magazine, fără smog şi astmatici citadini. Copilul Baloş a ascultat poveştile mamei, pe atunci neînţelese de el, în care mama povestea de doină şi de dor, unde „e atâta dor în doina aceasta/ sau poate doina e însăşi dor". Poetul Baloş a înţeles că „lacrima e doină", iar „plânsul este dor" (*De atâtea ori*, 51), lacrima şi plânsul duc la aşteptarea vremilor ideale. Ele indică un hotar semnificativ pe calea pustiei şi vădesc o făgăduinţă, ele sunt singura cale ce duce înlăuntrul inimii.

Volumul *Între două coperte* descoperă şi redescoperă un şir de tendinţe spre evadare din viaţa strâmtă pe care o trăieşte metaforic între aceste două coperte, aşa cum o trăieşte în viaţa reală. El speră şi crede în vremuri mai bune, mai luminoase. Baloş scrie aceste versuri publicate în anul 1995, an în care societatea este în pericol, tinzând să se destrame, în care lumea pierzându-şi răbdarea şi orice bun simţ colindă bulevardele şi pieţele crezând că undeva, într-un adânc colţ al lumii, există mult-aşteptata lor lumină.

Bibliografie

Agache, Catinca (2010). *Literatura română din Voivodina.* Pancevo: Libertatea.

Baloş, Olimpiu (1995). *Între două coperte.* Pancevo: Libertatea.

Deaconescu, Ion (1989). *Poezie şi epocă.* Novi Sad: Libertatea.

Sorescu, Marin (1993). Prefaţă la volumul *Sarea de lup* de Vasko Popa. Bucureşti: Univers.

Linişte şi melancolie. Olimpiu Baloş

Motto: „Aşa te vrea acest poem/ Să taci/ Să nu-l citeşti” (O. Baloş, *Aşa te vrea acest poem)*

În literatura de limbă română din Voivodina, Olimpiu Baloş se înscrie în mozaicul literaturii înnoitoare, moderniste, alături de Ioan Flora, Pavel Gătăianţu, Nicu Ciobanu, Mărioara Baba, Slavco Almăjan, Felicia-Marina Munteanu, care afirmă, de altfel, despre colegul său de generaţie plecat prea devreme: **„**Olimpiu Baloş este un poet care s-a impus prin prospeţimea şi originalitatea expresiei, în versuri de factură modernă**”.** Volumul său, *Supa de duminică,* recompune un peisaj emoţional gata să se stingă, dominat de verbe de mişcare estompate, într-un permanent joc cu moartea: „Moartă şi tristă pare iarba/ [...] Şi iar am văzut macii/ Şi-i vânt// [...] E jocul nostru/ Cu moartea” (*Antijoc,* p. 12). Dincolo de complexitatea figurilor de stil, semantica verbului poate genera un tip special, profund personalizat de ramă artistică: „Vastul domeniul al analogiei nu ar putea fi unificat decât dacă am renunţa să limităm metafora la domeniul tropilor alcătuiţi dintr-un singur cuvânt şi dacă am urma până la capăt mişcarea ce o desprinde de jocul de limbaj al denumirii, pentru a o lega de actul central al discursului, predicaţia” (Ricoeur, 1984: 104). Complexitatea universului interior, angoasele, ilimitatul visului în raport cu limitatul realităţii sunt, în spaţiul poetic, nu de puţine ori camuflate într-o melancolică linişte.

Motivele recurente ale *liniştii* şi ale *tăcerii* cu echivalentele lor semantice creează o plasă aparent fragilă, dar rezistentă stilistic, în care vorbele, faptele, amintirile curg în ritmul paşilor înăbuşiţi de un gros covor oriental. În căutarea „lumii” sale închise sub ochiul adormit, alţi ochi se deschid, căutători de sens în liniştea nopţii: „Aşa încep nopţile insomniile/ Pline de linişti/ Cufundate în aşteptări/ Şi cât de greu se scurge/ O lacrimă din noi” (*Printre degetele murdare de scris,* p. 7). O lumea paralelă, nocturnă, fremătătoare trăieşte ascunsă în discretul întuneric, iar leit-motivul alcătuit din două versuri susţine tensiunea bine cenzurată a „insomniei”: „Bate greul sângelui/ Printre iubirile noastre”. Sugestia escatologică este tot una sub semnul liniştii şi ea se petrece paradoxal concomitent cu pulsul vieţii: „Aici se va încheia lumea/ Mi-au spus păsările cu albe aripi/ De linişte în ochi/ Şi eu am asistat prima oară/ La naşterea apelor” (*Piatra născându-se, iarba crescând,* p. 9*).* Ploaia potenţează atmosfera de dizolvare printr-o lină cădere în care gesturile sunt cenzurate ca spre a nu brusca tabloul poetic conturat în relanti: „Va ploua iarăşi// [...] Gesturile abia schiţate/ Se vor prăbuşi grave/ Nimeni nu va ridica un deget/ Grăbind scurgerea timpului (*Hamlet contemporanul nostru,* p. 10*);* astfel, poetul aduce din trecut personaje devenite coduri culturale, inserându-le într-un prezent indistinct.

Nopţii firesc somnolente îi urmează o zi lipsită de dinamism, în care liniştea, tăcerea nopţii se scurg în ceas de zi, fără ca lumina să o umple de vigoare: „Încă puţin/ Şi voi roti în mâini ziua/ Adormită sub aripa/ Unei mult albastre păsări// [...] Iar eu voi îmbrăca liniştea ploilor/ Făcând să amuţească înaltul îngropat/ Între două albastre cetăţui” (*Între ochi şi lacrimă,* p. 11). Evocarea imaginii paterne este, în fond, amintirea tatălui despre sine: „Mi-am amintit de tine tată/ De târgul acela mare/ Unde se vând caii cei mai graşi// [...] Atunci nu ţi-a mai bătut nimeni palma/ Şi aveai să-ţi vinzi anii/ printre amintiri” (*Tata,* p. 14), când imaginea concretă lunecă în pâcla anilor. În general evocările sale par o replică în cuvinte a naturii moarte din artele plastice. Poezia care dă titlul

volumului, *Supa de duminică,* schiţează imaginea celor trei pensionari adunaţi ritualic la cafenea, comandând, duminica, acelaşi lucru în aşteptarea supei, reper cronologic concret într-un timp linear în care vii sunt doar scânteile amintirii tinereţii militare ori ale iubirilor ratate: „E vânt e frig/ E 10 e duminică e iarnă/ Trei pensionari cu burţi imense// [...] Aşteaptă supa dar nu e încă 12/ Mai comandă un schweppess/ [...] Cu gândul la supa de duminică" (p. 15). Înşiruire monotonă de fapte în prezentul liniştit şi indiferent, resemnat. În plin conflict, războiul iugoslav nu-i stârneşte reacţii vehemente, marile evenimente sunt ignorate printr-o retragere protectoare în universul domestic: „Iau o cafea/ Citesc presa/ Deturnări de avioane/ Războiul ia proporţii/ A explodat o bombă/ În faţa ambasadei americane// Răsfoiesc mica publicitate/ Mă cuprinde plictiseala/ Nimic interesant" (*Şapte şi zece seara,* p. 16). Mici gesturi repetitive alcătuiesc repertoriul apariţiilor umane din textele sale: „Fac piaţa/ Cumpăr ziarul" (***, p. 18), cafeaua băută la aceeaşi oră, întâlnirile în acelaşi loc, mici ritualuri ale eului poetic în limita cărora simte că îşi păstrează confortul cotidian. Enumeraţia este, în acest volum, figura de stil frecventă prin care care potenţează, poetic banalul, într-un neoavangardism al deconstrucţiei artistice: „Publicitate/ neon/ Cinematografe/ Claudia Cardinale/ Laura Antonelli// [...] Acolo pasageri/ Golani domni şi/ /Doamne domnişoare gagici/ Cursa va pleca/ De pe peronul cinci" (*Citadină,* 17); peisajul urban este fragmentat, expresie a *spleen*ului de secol XX.

Atmosfera erotică din poezia lui Olimpiu Baloş este una diafană, fără izbucniri, fără mari elanuri şi fără mari prăbuşiri. Rememorarea primei iubiri este intermediată tot de enumerare, animată printr-un final care dă valoare textului: „M-ai învăţat să ascult cum creşte iarba/ Cum înfloresc merii/ Şi cum se iubesc păsările-n înalturi// [...] M-ai învăţat şi când să plâng/ Şi când să tac/ Iar pe urmă am învăţat/ Singur să te iubesc/ Zicându-mi/ Că pe toate le-am învăţat singur" (*Să-ţi încreustez numele pe băncile liceului,* p. 21). Canavaua iubirii pare liniştită la suprafaţă, dar clocotitoare în adâncuri: „În clipele acestea de linişte deplină/ Paharul de vin n-ajunge pentru iubirea toamnei/ pentru tine" (*Anna,* p. 22); liniştea potenţează emoţia, înecând celelalte inutile zgomote ale lumii. Aerul pare căptuşit de vata liniştii şi a tăcerii, din strigăt rămâne ideea de strigăt, înecată în noaptea căutării: „Te pierd/ Aşa cum noaptea/ Se pierde pe sine/ Te ating/ Cum seninul/ Îşi atinge norul/ Te caut/ Pe drumul îmblânzit/ Din palmă/ Şi-ţi ascult/ Tăcerea" (*Te caut şi te strig,* p. 23); speranţa regăsirii este abia mărturisită, ca spre a nu strica magia unei posibile victorii. Imaginându-se pe sine ca puls al toamnelor târzii – anotimp obsedant al poeziei sale, indicând o stare de spirit crepusculară abia camuflată -, pasul său este unul rătăcitor prin amintirile iubirilor din trecut, purtând în privirea interioară amprenta emoţiilor epuizate într-un prezent al tăcerii: „Mă ştia doar frunza/ Sau toamna cu ploi/ Eu purtam în ochi o parte din voi/ Şi cădeam în tăcerea adusă de tine" (*Tăcerea adusă de tine,* p. 24). O altă poezie dedicată unei entităţi feminine este evocatoare de zăpezi nesfârşite, parcă menite să căptuşească natura întreagă, în care prezenţa maiestuoasă a cerbului glorifică liniştea: „Cu tine am aşteptat şi prima zăpadă/ Am început să respir prin porii tăi/ Să-mi pierd numele/ Şi anii// Cerbii în coarnele lor purtau linişti/ Nimeni nu răspundea la ecoul copitelor lor" (*Ella,* p. 27). Ultima poezie a volumului este un adevărat imn închinat tăcerii, liniştii, unei paradoxale imobilităţi care nu înseamnă sterilitate existenţială, ci metamorfozare subtilă, luare în stăpânire a timpului şi a spaţiului: „Voi sta liniştit/ Încercând/ Să-mi plimb ochiul/ Fără să privesc/ Totul să vorbească/ În numele meu/ Să-mi pară că aud/ În depărtare lumea/ Că înţelegere există/ Că ea există/ În sângele/ În trupul meu/ Şi-n tot ceea ce aş putea fi eu// Eu o cunosc/ Dintr-o poveste/ Eu o iubesc/ Şi mult mai mult decât atât/ Ea e întreaga tăcere/ a mea" (*Să-mi pară că aud în depărtare lumea,* p. 28) - o pătrundere a sensurilor ascunse ale lumii, cu ecouri blagiene, care se dezvăluie ca într-un ritual, sfârşind într-o contopire eu liric-univers.

Sfera semantică cuprinde verbe, substantive, adjective şi adverbe ce desemnează lentoarea, încercarea de a găsi pacea cu sine şi cu lumea într-un univers interior mai curând trist, pentru că orice „comunicare poetică presupune un cod paradigmatic implicit" (Greimas, 1975: 297), astfel că este firesc un câmp de referinţă al sensului cu elemente care se articulează într-un tot stilistic.

Bibliografie

Baloş, Olimpiu, *Supa de duminică,* Ed. Libertatea, Pancevo, 1982.

Greimas, A. J., *Despre sens. Eseuri semiotice*, Ed. Univers, Bucureşti, 1975, Text tradus şi prefaţat de Maria Carpov.

Ricoeur, Paul, *Metafora vie,* Ed. Univers, Bucureşti, 1984, trad. şi cuvânt înainte de Irina Mavrodin.

Munteanu, Felicia-Marina, http://luceafarul-romanesc.com/atitudini/portrete-si-destainuri-interviuri-cu-personalitati-de-azi/lucian-marina-%E2%80%9Eultimul-omagiu-poetului-olimpiu-balos-din-serbia%E2%80%9C/

Jocuri verbale în poezia lui Petru Cârdu

Motto: „Când scriu în limba sârbă uit limba mea maternă pentru o oră, două sau trei. Numai aşa poţi să scrii într-o altă limbă sau să traduci şi nimeni să nu observe că eşti străin" (Petru Cârdu în „Interviu cu Petru Cârdu*", „*România Literară", nr. 38/2008).

Petru Cârdu, poet din Voivodina familiarizat cu curentele literare moderne europene, înscris pe linia suprarealismului, cu o extraordinară cunoaştere a avangardei poetice (îndeosebi a celei româneşti, pe care a interiorizat-o prin traduceri proprii în Serbia), scrie o poezie care propune un univers liric distinct de cel de până atunci în acest spaţiu geografic. Într-un interviu, Petru Cârdu îşi destăinuie felul de a fi, posibilitatea şi destinul său de a scrie paralel în două limbi: română şi sârbă[1]. Cârdu se inspiră, în poezia sa, din tradiţia suprarealistă franceză care a influenţat poezia sârbească în perioada interbelică şi care „a definit multe din operele moderniştilor, în lupta postbelică cu exponenţii realismului socialist." (Cârdu 2007: 156-157). În timp ce suprarealismul a fost chiar neproductiv în ţările din vestul Europei, în Serbia (sau fosta Iugoslavie) şi în România a continuat să se dezvolte. În România, termenul de avangaradă s-a impus la începutul secolului al XX-lea, definind o „direcţie complexă şi caracterizată prin spiritul de frondă, prin negarea violentă a formelor de artă consacrate, prin proclamarea ostentativă a noului" (Petraş 1996), iar în literatura din Voivodina, avanagarda care se află în raport de sinonimie cu noţiunea de *modernism* a început să se manifeste abia la sfârşitul secolului al XX-lea prin versurile poetului Petru Cârdu. O acţiune de şoc, frenetică, anarhică, îndrăzneţ-novatoare, avangarda impusă de acest poet are o funcţie regeneratoare şi deschizătoare de drum. În prefaţa cărţii de poeme a lui Petru Cârdu, *Şcoala exilului* (Ed. Pasărea Măiastră, 1998), Ştefan Augustin Doinaş vorbeşte despre poezia lui ca fiind proprie unui „suprarealism care se autocenzurează" (Cârdu 2007: 125). În al treilea volum al său intitulat *Pronume* (1981) apare un tip de suprarealism *antipoetic*, o „*antipoezie* conştientă de sine" (ibidem), care se poate întâlni atât în culegerile sale de mai târziu - *Căpşuna în capcană* (1988), cât şi în volumul *În biserica Troia* (1992). Acest tip de antipoezie este caracterizat prin meditaţie abstractă şi autoironie, prin texte violente, şocante, impudice, ludice, prin „viziune parabolică asupra lumii contemporane halucinante" (Agache 2005: 312).

Spiritul avangardei poetului Petru Cârdu duce la negarea artei tradiţionale, la contestarea şi depăşirea continuă a formelor curente şi acceptate de creaţie. Poezia lui refuză orice model, detestă violent „gustul" consacrat, are oroare de tot ce este vechi şi comun. Cu alte cuvinte, „ceea ce conservă Petru Cârdu din ideologia suprarealistă este imaginea dereglată a lumii, pusă în circulaţie de un spirit iconoclast, adversar teribil şi teribilist al vechilor imagini faimoase ale lirismului" (id.). Imaginile

[1]„Când scriu în limba sârbă, uit limba mea maternă pentru o oră, două sau trei. Numai aşa poţi să scrii într-o altă limbă sau să traduci şi nimeni să nu observe că eşti *străin*. Dacă Franz Kafka a fost minoritar, atunci îmi permit şi eu să fiu minoritar. Dar vă întreb, faţă de cine minoritar? [...] A trăi în două spiritualităţi nu e uşor, dar dacă vrei să nu fii minoritar şi să dialoghezi literar de la egal la egal nu-ţi rămâne decât să cucereşti capitala ţării în care printr-o întâmplare te-ai născut şi tot printr-o întâmplare trăieşti. Nu ştiu dacă scriam poeme mai bune dacă mă năşteam între Italia şi Elveţia sau între Franţa şi Belgia, de pildă. Important e cum scrii şi ce scrii. Nu mi-am propus să mă pierd între două luntri, ci dimpotrivă, să călătoresc în ambele" (Din interviul Mirelei Giura cu Petru Cârdu, publicat în revista „România Literară", nr. 38, 2008).

create de Petru Cârdu sunt scurte şi rapide notaţii „negre”, nervoase, demolatoare de viziuni integrale sau purificatoare, notaţii care „biciuie cuvintele”, combinate în dezordine, cu sarcasme şi ironii la adresa unei existenţe.

Petru Cârdu descrie imagini poetice complicate, chiar cu expresii confuze, lipsite de cursivitate, inspirate de poezia lui Vasko Popa şi Nichita Stănescu[2], a decis să cultive cuvântul în expresii ideomatice, jucându-se cu „metaforismul de tip catahrezic” (Popović 2006: 161).: „mânza împodobită sare peste umbra gâdirii/ iar eu sunt aici...” (*Treptele oglinzii)* sau „Îndoirea timpului/ organ/ memorie/ risipită/ bestiar/ sămânţa dezrădăcinează/ înţelesurile/ o să avem de furcă cu ideile/ care deflorează holdele/ conform nevoilor...” (*Geloasa ideologie a animalului*). De la Vasko Popa, poetul împrumută firul ideatic şi motivul arhetipal *lupul alb*, de la Nichita Stănescu - oniricul bizar, iar materializarea sentimentelor şi a senzaţiilor capătă o idee suprarealistă. Poetul Slavco Almăjan face observaţie asupra poeziei lui Petru Cârdu: „inspirând aerul fluidului poetic, Petru Cârdu favorizează experienţa interioară, deseori printr-o tensiune spirituală amplificată de condiţia limbajului criptic. Suişul său este paradigmatic, versificaţia uneori forţată şi incomodă, încărcată de artificii şi de un ritm mecanic. Petru Cârdu acordă o însemnătate formelor suprapuse, sugerând dimensiunea dubletului care se manifestă prin articulaţii sintactice proprii. Dar tocmai în structura modernităţii sale apar contradicţiile intime care caută un sprijin în exterior, al cititorilor, pentru a fi receptate şi salvate de dominaţia imaginilor şi jocurilor verbale” (Almăjan 1987: 17-18).

Poezia acestui poet aduce o permanentă opoziţie dintre „noutate” şi „tradiţie”, ordine şi aventură, clasic şi modern, o senzaţie de colaj poetic, nu numai în ceea ce priveşte limbajul, cât mai ales senzaţia de mimetism a manierelor de a scrie poezia. Cârdu se ridică împotriva tradiţiei, a moralei şi preconizează căutarea senzaţiei dinamice, demolarea trecutului şi a prezentului în numele unui viitor bazat pe adevărurile civilizaţiei moderne, preferând versul liber, fuga de armonie facilă, de estetisme căutate. În volumul *Pronume*, Petru Cârdu îşi aproprie o postură infernală „infernul îmi creşte în oase” (*Acest eu*), pe de o parte, iar pe de alta, o postură impersonală. În volumul *Căpşuna din capcană* se produce ceea ce Cârdu consideră „nebunie”: nebunia războiului, a dictaturii, a „surplusului istoriei”, iar poetul se proclamă a fi „unul din noii elogiatori ai nebuniei” (*Dialectica fecioară).* Şi *În biserica Troia* vorbeşte despre exil şi exod, asediu, declin şi năruire. Dan Cristea, într-un articol apărut în revista „Ramuri” (nr. 12/ decembrie 1998), vorbeşte despre Petru Cârdu ca fiind „un autor cu multiple valenţe, prin lucrul căruia limba română dobândeşte trăiri şi experienţe ce îi atestă [...] nesecata vitalitate lirică” (Cârdu 2007: 129).

Sintagmele proaspete ale poetului Petru Cârdu uimesc cititorii prin inedit şi îndrăzneală. Apar termeni de ruptură violentă faţă de tradiţie, faţă de tiparele prestabilite. Poetul alătură unele obiecte lipsite de armonie şi legătură cu versul poeziei şi asociază unele elemente incompatibile cu versul poeziei lui în scopul creării unei frumuseţi încordate, dar autentice. Prin aceste principii, poezia lui Petru Cârdu se apropie de principiile esteticii suprarealiste. Mai ales în volumul amintit mai sus – *Pronume* - unde poezia se percepe ca o literatură enigmatică de factură modernă cu înclinaţie spre ludic (Lăzăreanu 1995: 13): „Vine un călăreţ, vede forma lumii/ şi pleacă./ A fost şi el dintre cei ce se grăbesc./ Se leagă în altă ordine / centurile de siguranţă./ Vine un alt călăreţ, se uită la tine / şi strigă./ A fost şi el dintre cei care vin şi trec, / Se aruncă zarurile, / se vede mai bine./ Vine-o herghelie cu stăpânii ei/ şi pătrunde-n stradă./ Se iscă o înbulzeală,/ se fac socotelile: unu, doi, trei...” Petru Cârdu cultivă o lirică gravă, aceasta pendulând între melancolia rafinată şi asociaţiile contrastive: „Cine eşti tu, cel care nu eşti,/ ce-ţi trebuie ţie pe cel ce nu eşti?/ Îmi ceri adeverinţă că eşti/ azi, 25 septembrie anul curent./ Mă uit la tine/ şi ochiul meu se înfioară/ în timp ce te naşti” (*În raport cu naşterea*).

[2] Nichita Stănescu a fost, în câteva rânduri, oaspetele său, invitat la „Comuna Literară Vârşeţ” (KOV).

Grete Tartler, în *Melopoetica,* carte apărută la Editura Eminescu în 1984, afirmă că poemele lui Petru Cârdu „devin un acord fluid al privirii-de-pretutindeni, al repetitivităţii arhetipurilor, al treptelor devenirii: „Treaptă cu treaptă/ se aruncă năvoadele / ceva verde curge la vale./ Restul se ţine sub un clopot" *(Treaptă cu treaptă).* Poezia lui Petru Cârdu astfel este considerată a fi „un ochi lăsat de cineva care nu există decât pentru un timp oarecare" (Tartler 1984: 84-77). În placheta de versuri *Pronume*, Petru Cârdu a dezorientat cititorul prin dezvoltarea arborescentă a poeziei sale, dând senzaţia de colaj poetic, nu numai în ceea ce priveşte limbajul, cât mai ales senzaţia de mimetism a manierelor de a scrie poezia: „Dintotdeauna-s pereche/ omul şi moartea/ două chipuri în care te onfunzi/ în timp ce o pasăre zboară prin tine/ iar tu habar n-ai/ că o puşcă de vânătoare,/ burduşită-n trupul de alături,/ stă de vorbă cu dumnezeul tău de fiecare zi" *(Colocviu).* Tonul firesc al discursului poetic, caldul său umanism înlesnesc comunicarea în aşa măsură încât poezia e lipsită de cuvinte: „Un om se trezeşte în vorbirea sa/ şi întreabă:/ chipul meu a trecut pe aici?/ Stau şi privesc/ în ce limbă un om seceră cuvintele/ la jumătatea drumului dintre sine şi nimeni./ Aici interlocutorul rămâne mut./ Eu întorc capul spre cuvintele-n defilare,/ Un om se-aude-n îmbrăţişarea realului/ Condamnat să vorbească cu inima". (*Logos şi existenţă*). Petru Cârdu îşi „face" poeziile cu „idei", cărând cu mâinile goale tot felul de eşantioane, papirusuri şi tăbliţe după schiţele iniţiale descifrate pe parcurs (Diaconu 1983). Colajul se topeşte în laboratorul de creaţie al poetului. Mizând mai mult pe verb, epitetele dispar, tăişul foarfecei decupează „blând", chiar dacă „vânătoarea-i interzisă". Din lupta tălmăcirii sau a lecturilor, câte „o faptă" îl „ameninţă" pe poet „multă vreme" până când „altcineva se mută în noi, / în vreme ce noi/ ne mutăm în altcineva/" (*Timpul de acum).*

Critica a reacţionat diferit în această manieră ce ţine de avangaradă pentru că este proprie ermetismului. Textul poetic criptează elementele prelucrate original de către poet: „Poezia lui Petru Cârdu, mai ales aceasta din volumul *Pronume,* se trăieşte ca o ghicitoare modernă alcătuită dintr-un fir de poezii – fragmente în aparenţă slab legate între ele. Însă greutatea în interpretare constă şi în faptul că ghicitorile poetice ale lui Cârdu nu se întemeiază pe un anumit sistem canonizat de reguli ale jocului, ci, din fericire, ele (poeziile) constituie de la sine un nou şi imprevizibil joc" (Dubak 1983). Poezia lui Petru Cârdu apare ca un semn al unei necesare nevoi de schimbare. Schimbare a mentalităţii, a procedeelor literare, a sensului valorilor. Poetul, prin tematizarea ghicitorii, prin examinarea şi prin gruparea nivelelor enigmatice divergente, fixează şi reglează „colajele poetice subtile" (Radulović 1982).

Petru Cârdu foloseşte procedeul citării aluzive de nume celebre din literatură, pictură, muzică, creând un vag cultural. De exemplu: „nava de transport Jorge Luis Borges" sau „Arcimboldo a emigrat în Meduza urlând a lui Caravaggio de la Ufizzi" sau „a fi lângă portretul lui Velazguez". El experimentează, şi poezia lui devine limpede ca o adevărată literatură avangardistă sau neoavangardistă. Poemele lui sunt invadate de aluzii la civilizaţia cotidiană: „Mai poţi să ne trimiţi spay (împotriva gândacilor, muştelor, ţânţarilor, viespilor/ scorpiilor, gâzelor, furnicilor/ şi libelulilor/ un spay împotriva noastră" (*Vulturul).*

În poezia lui Cârdu se fac raportări la contextul geo-politic, la modernitatea europeană nuanţată ironic. În poezia *Arta de a confisca ferestrele* poetul spune: „punctul de vedere la Nato e ideea de descurajare/ a îndoielii/ fumez şi eu pipa păcii la conferinţa/ internaţională a trandafirilor/ un pas important în calea dialogului est-vest" (*Arta de a confisca ferestrele*). Petru Cârdu foloseşte, în poezia sa, maniera, aluziile şi retorica: „amintiţi-vă de Isaak Babel, care a scris călare pe cal în timp ce spiona în Japonia" (*În fine*)**.** La fel valorifică motivul „lumea ca spectacol" şi se implică în comedia literaturii, parodiind actul inaugurării prin festivitatea deschideriii unui WC public: „Din consideraţie faţă de pietrele preţioase/ concetăţenii noştri au ridicat cu propria lor mână/ un enorm WC/ acesta e de-a dreptul opera lor de artă/ slava a fost fără hotare iute au venit/ barbarii din oraşul vecin" (*Deschidere festivă***)**. „Textul poetic este violentat de un limbaj impurificat de obscenităţi" (Popović 2006: 170). Retorica este şocantă de tipul: „Uită-te şi nu plezni bunule prezervativ". Versurile lui

Petru Cârdu trimit spre cunoscutele lucrări ale avangardiştilor români, cum sunt: Gellu Naum, Paul Păun şi Virgil Teodorescu, care cereau: „eliberarea expresiei umane de sub toate formele. Pentru atingerea acestui obiectiv, suprarealiştii au întreprins repetate încercări de a reconsidera principalele concepte şi teme ale suprarealismului ortodox".

Ştefan N. Popa, în cartea *O istorie a literaturii române din Voivodina,* spune că „în drumul parcurs de poet de la colajul de sintagme la suprarealismul din avangarda interbelică, gama tehnicilor poetice este atât de eterogenă, încât evoluţia creaţiei între simplul discurs imagist şi discontinuitatea poeziei din placheta *În biserica Troia* se naşte o sintaxă proprie lui Petru Cârdu. Originalitatea acesteia consistă în destructurarea textului poetic, mai exact în dezorganizarea lui semantică" (Popa 1997: 311).

Înclinaţiile ludice, gesticulaţia clovnescă, parodia, caricatura şi teatralizarea poeziei, caracterizează în chip viu versurile poetului Petru Cârdu, pe care le reactualizează în cadrul avangardei româneşti din Voivodina. Neputând să se manifeste la vreme, atunci când în România Tristan Tzara a scris *Manifestul Dada***,** când au apărut cele mai cunoscute lucrări avangardiste, suprarealiste sau constructiviste ale scriitorilor din imediata vecinătate a lui, literatura românească din Voivodina recuperează segmentele culturale prin cumulare.

Bibliografie

Agache, Catinca (2005): *Literatura română în ţările vecine. 1945-2000.* Iaşi: Princeps Edit.

Almăjan, Slavco (1987): prefaţă la *Versiunea posibilă. Antologia poeziei româneşti din Iugoslavia.* Panciova: Libertatea.

Cârdu, Petru (2007). *Complicitate.* Panciova: Editura Libertatea.

Copcea, Florian, Ion Sârbulescu (2002). *Scurtă istorie a poeziei româneşti din Voivodina.* Vol. I. Drobeta Turnu Severin: Lumina.

Cristea, Dan (1998). *Şcoala exilului.* Revista „Ramuri", Craiova, nr. 12/ decembrie 1998.

Demetrian, Bucur (1993). *Lecţia de istorie.* Craiova: revista „Ramuri", nr. 2, februarie, 1993.

Diaconu, N. (1983): *Petru Cârdu: „Pronume"* în „Ramuri", nr. 3., Craiova.

Doinaş, Ştefan Augustin (1998). *Poezia lui Petru Cârdu,* prefaţă la volumul Petru Cârdu, *Şcoala exilului.* Craiova: Pasărea măiastră.

Dubak, B. (1983): *Înţelepţi la colţuri*, în Univerzitetska reč, Titograd, anul XII, nr. 157.

Flora, Radu (1971): *Literatura română din Voivodina. Panorama unui sfert de veac (1946-1970).* Panciova: Libertatea.

Giura, Mirela (2008), *Petru Cârdu, interviu*, „România Literară", Bucureşti, nr. 38, 2008.

Lăzăreanu, Simeon, Octav Păun (1995): *Intrarea în casă. Antologia poeziei româneşti din Iugoslavia*, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, p. 12.

Mocuţa, Gheorghe, (2001): *„Arca"*, Arad, nr. 1-2-3, pag. 171-173.

Negoiţescu, I. (2000). *Poetul Petru Cârdu.* În *Scriitori contemporani*. Piteşti-Braşov-

Cluj Napoca: Editura Paralela 45.

Nistor, Ion (1994): *Asediul şi rugăciunea.* Satu Mare: Poesis, anul V, nr. 1 (49), 1994, p. 9.

Petraş, Irina (1996). *Teoria literaturii.* Bucureşti: Editura Didactică şi Pedagogică.

Popa, Ştefan, N. (1997). *O istorie a literaturii române din Voivodina*, Panciova:

Editura Libertatea.

Popović, V. (2006). *Petru Cârdu şi Pavel Gătăianţu şi negarea artei tradiţionale: avangarda în literatura română din Voivodina.* Arad: Arca, p. 160-173.

Radulović, S. (1982). *Pronume indicative*, în „Književne novine”, nr. 657, anul XXXIV, Belgrad.

Stancu Valeriu P. (1997). *Decupaje şi experiment*, „*Revista română*”, nr. 1 (6), Iaşi.

Tartler, Grete (1984). *Melopoetica.* Bucureşti: Editura Eminescu. p. 74-77.

Weissbort, Daniel (1990). Introducere la volumul de poeme al lui Petru Cârdu *The Trapped Strawberry.* London & Boston: Forest Books.

Sentimentalism şi senzualitate. Voci feminine în literatura din Voivodina

Prin înfiinţarea Uniunii Culturale a Românilor în 1945 şi prin apariţia ziarului „Libertatea" (1945) şi a Cercului literar *Lumina* (1946), din care a luat naştere revista „Lumina" (1947), în Voivodina apar şi primele voci feminine care, sub influenţă sârbească şi a marelui poet sârb de naţionalitate română Vasko Popa, au contribuit la îmbogăţirea peisajului literar din această zonă. Unele voci, din dorinţa de a crea şi de a se adresa unui public larg şi nu cercului îngust, minoritar, patriarhal, au început să scrie literatură în limba sârbă, devenind cele mai înfocate apărătoare ale poeţilor tineri şi ale noilor orientări literare din spaţiul literaturii iugoslave. Celelalte voci feminine, prin numeroase realizări lirice expresive, descoperă în literatura de limba română din Voivodina o obsedantă căutare a originii, a rădăcinii, a arhetipului comun, balcanic. Volumele de poezii şi de proză care, întoarse spre o conştiinţă artistică modernă, apar la Editura Libertatea, atunci când teritoriul fostei Iugoslavii este cuprins de război, din dorinţa de a încuraja libertatea cuvântului şi de a crea noi valori pe acest teritoriu voivodinean. Vocile feminine au rămas să descopere marile teme ale scrierii lor: dragostea, patriotismul, plaiul natal, natura, în genere, labirintul oraşului, tristeţea, moartea, efemeritatea vieţii, sacrificiul ş.a. Scrierile lor sunt pline de armonie şi frumuseţe, spirit de sacrificiu sau loc de refugiu, maternitate şi fecunditate, cuprindere a lumii sau numai a meleagurilor natale. Iubirea şi efemeritatea vieţii sunt teme centrale aşezate în centrul universului literar ca forţe motrice a vieţii. Operele lor sunt nişte aventuri ale sublimării în cuvânt a interiorităţii eului, ale trăirilor vulcanice, vibrante, alteori calme, care transgresează un real metamorfozat, situat între fragilitate şi etern. Remarcabile prin sinceritate, fineţe şi forţă de sugestie a expresiei, unele sunt nostalgice, elegiace, altele - explozive, preocupate de problemele existenţiale, meditative ale vieţii, vocile literare voivodinene, de o mare sensibilitate şi forţă de sugestie, impresionează prin sinceritatea expresiei lor, prin filosofări şi confesiuni lirice, ne conduc cu abilitate în labirintul propriului eu creator, unde iubirea şi neliniştile metafizice, curgerea timpului şi setea de absolut, creaţia şi destinul creatorului sunt reverberări ale căutătorilor cifrului secret al misterioasei fiinţe umane. Literatura feminină din Voivodina, prin intrarea în noul mileniu, descoperă o întoarcere spre o altă sferă, a lumii moderne, a elitei, a poeziei postmoderne, fugind pe de o parte de influenţa mare a literaturii sârbe, pe de altă parte - de cea a literaturii române din ţara-mamă, vocile feminine au reuşit să aducă viziuni inedite şi să se impună în spaţiul liric voivodinean cu propriile lor programe estetice.

Înstrăinaţi după 1918 de pierderea culturală din care fac parte organic, românii din Voivodina au fost nevoiţi să-şi asume propriul destin, propria evoluţie istorico-culturală şi literară. S-a produs dezvoltarea „pe cont propriu" (Agache 2006: 101) a unei literaturi care a tins continuu să se sincronizeze cu fenomenul general românesc, dar şi să ţină pasul cu ceea ce se petrece în plan literar sârbesc. Atunci când în literatura sârbă a început războiul dintre realişti şi modernişti, a început să se topească gheaţa stalinismului, iar realismul socialist - să piardă influenţa şi locul pe care le-au avut în literatura sârbă. Era timpul când au pătruns unele tendinţe noi şi moderne în creaţia artistică, îndeosebi în poezie, când au început să scrie poeţi moderni de talia lui Vasko Popa, Miodrag Pavlović, Stevan Raičković, Miroslav Antić şi alţii. Majoritatea dintre ei, încă din primele cărţi, s-au manifestat de pe poziţii antitradiţionale, iar din poezia lor a iradiat spiritul timpului nou. Deoarece războiul s-a încheiat cu doar câţiva ani înainte, s-au creat condiţii pentru pătrunderea noilor idei; tendinţele moderne nu au apărut prima dată în operele poeţilor care şi-au început activitatea literară după război; pe plan mai larg şi în forme expresive moderne - cu mult înainte, imediat după primul război mondial. Datorită sensibilităţii moderne şi a avangardismului lor, unii dintre aceşti poeţi au fost mereu în focarul vieţii literare, au distrus permanent cadrele dogmatice şi au luptat pentru libertatea multilaterală şi angajată

a creaţiei artistice. Acest curent a reuşit să învingă scleroza din creaţia literară sârbă şi să deschidă spaţiu liber pentru talente şi sensibilităţi poetice de talia Floricăi Ştefan. Perioada imediat postbelică se caracterizează printr-o efervescenţă spirituală fără precedent, caracterizată prin fondarea primei mişcări literare şi culturale, paralel cu întemeierea unor instituţii de învăţământ şi culturale.

Cunoscută poetă de limba sârbă, Florica Ştefan, descoperită de Vasko Popa la un concurs literar pentru elevii de liceu, cu un şir întreg de volume de poezii publicate în această limbă şi traducătoare în sârbeşte a *Ţării luminilor* de Magdei Isanos, redactor pentru un timp la revista „Polja" din Novi Sad, ziaristă la Postul de Radio Novi Sad, începe să scrie în limba română, ca apoi să aleagă limba sârbă. La începuturile mişcării literare în limba română, poeta a fost elevă de liceu unde publica poezii în paginile Almanahului Societăţii Literare (1845-1946), iar poezia *Premiul 1 Mai liber* îi apare în nr. 2 al „Libertăţii literare", urmând un lung ciclu poetic în coloanele revistei „Lumina". Până în anul 1962 îi apar poezii scrise în limba română, cu excepţia anilor 1959, 1960, când numele ei nu mai era printre colaboratorii revistei. În anul 1965 îi apar pentru prima dată versurile notate ca traduse din sârbeşte. Volumele tipărite în limba română sunt *Cântecul tinereţii* (1949) şi *Lacrimi şi raze* (1953), ambele tipărite la Vârşeţ. Primul volum de poezii conţine o suită de teme de actualitate: „tinereţe, incantaţie, ziua muncii, brigada tinereţii, tractorişti, cules, semănat" (Flora 1971: 29). A scris şi în tonul poeziei populare atunci când ne-am aşteptat la intonaţii intime (*De vorbă cu războiul meu).* După versurile de debut, în *Lacrimi şi raze* ne aflăm în faţa unei proteice de inspiraţii: (*Visul, Pustiu, Pierdut, Plâns înăbuşit),* cu o bogată expresivitate şi inclinaţie spre imagism. Tonul poeziilor ei este adesea sentenţios şi marchează o maturizare a gândului şi a expresiei, iar imaginile sunt ermetizante, cu nuanţe simboliste (*Coralii, Lacul).* Florica Ştefan, în volumele de poezii în limba română, a avut „sentimentul de aparteneţă la spaţiul literar iugoslav", fiindcă în primele poezii nu a imitat „niciun clasic" dar „nici pe vreun scriitor român contemporan", fiind „conştientă de comunicarea limitată, restrânsă, în limba română", dându-şi seama că nu poate crea în limba pe care o învaţă din cărţi „ci de pe urma limbii care se aude pe stradă, în tren, la piaţă, de pe urma limbii în care se exprimă viaţa cotidiană, fiinţa ei socială, politică şi spirituală". Din dorinţa de a avea cititori şi de a se adresa contemporanilor, s-a decis „definitiv pentru limba sârbocroată" (Ştefan 1990: 33), simţând cadrul îngust minoritar neadecvat afirmării personalităţii sale poetice, a optat să-şi înscrie opera în limba sârbă.

A debutat în limba română ca elevă, în „Almanahul Societăţii literare a elevilor români din Vârşeţ" (1946) şi în „Libertatea literară" (1946). În timpul studenţiei, începe să publice versuri în limba sârbă, spre care se simte puternic acasă. Debutul editorial în limba română se produce în 1949 cu volumul de poezii *Cântecul tinereţii*, urmat de *Lacrimi şi roze* (1953), iar cel în limba sârbă, în 1956, cu volumul *Tako sam se rodila* (*Aşa m-am născut)* (Zagreb, 1958); *Tetten ért Bánat – Tristeţea prinsă în flagrant delict* (1961); *Dozvolite suncu – Permite-i soareluii (1962); Treća žena – Femeia a treia (*Novi Sad, 1962). În 1965 îi apare, de data aceasta în traducere din limba sârbă, un nou volum la Editura Libertatea – *Anii mei.* În acelaşi (1965) este publicată în România în antologia *Din poezia de dragoste a lumii*, alcătuită de Maria Banuş. Peste doi ani Ion Caraion a semnat o cronică la cartea *Anii mei*, în nr. 3 al revistei „Astra", unde afirmă că Florica Ştefan „scrie o poezie pietroasă, în care asperitatea şi tulburele sunt reflexe fireşti, imediate, continui ale unei vieţi trăite brutal [...]. Limbajul temelor sale [...] e sumbru, gloduros, congestiv şi dificil.". Publică alte trei volume în limba sârbă – *Do onih poslednjih dana* (*Până în acele ultime zile)*, Novi Sad, 1968; *Mesto za ljubav* (*Locul pentru dragoste*), Novi Sad, 1974; *Utočišta* (*Refugii*), Novi Sad, 1973, după aceea apare un alt volum în limba română, al treilea la rând - *Rădăcina*, 1957 (la Editura Libertatea), care constituie, alături de primele două volume publicate, singurele opere ale autoarei în limba română. În România, Veronica Porumbacu publică în nr. 36 al revistei clujene „Tribuna", un studiu critic despre opera Floricăi Ştefan. După încă patru volume în limba sârbă – *Satnica* (*Orarul*), Novi Sad, 1975; *Jutarnji hleb*

(*Pâinea de dimineaţă*), Novi Sad, 1979; *Prelomne godine* (*Ani decisivi*), Novi Sad, 1980; *Nanosi* (*Aluviuni*), Banja Luka, 1981; *Zrenic* (*În maturitate*), Subotica, 1982 – este publicată în România, la Editura Univers, în traducerea şi cu un cuvânt înainte de Ion Brad, cu volumul antologic *Pâinea de dimineaţă* (1982). Urmează alte volume în limba sârbă – *Mara Gmizić, poem*, 1983; *Svetkovina* (*Sărbătoare*), Belgrad, 1984; *Zebnja* (*Înfiorare*), Belgrad, 1990. La Editura Libertatea îi apare volumul de opere alese (confesiuni) *Originea cântecului* (1990), iar la elte edituri sârbeşti volumele de poezii *Srž* (*Esenţa*), Subotica, 1991; *Dvoglasje* (*Cu două glasuri*), 1994, *Neravnodušje* (Neabatere*),. Brežuljci, jezera, putovanja* (*Dealuri, lacuri, călătorii*), 1995.

Gojko Janjušević în „Letopis Matice Srpske" din 1973, consideră că „tot ceea ce azi se numeşte experienţă poetică de estradă, se pare că nici aceste poezii nu trebuie citite. Mai ales nu în sine. Ele trebuie citite cu voce tare, iar având în vedere linia nearmonioasă şi timbrul răguşit al vocii ei, aceste poezii trebuie suspinate", iar Veonica Porumbacu consideră că „ poezia Floricăi Ştefan trebuie înţeleasă drept poezie socială şi angajată, ceea ce presupune un gen de conştiinţă şi autoconştiinţă istorică şi socială [...], ca o poezie lirică confesională şi subiectivă axată pe proiectarea percepţiei lumii". Generaţia numită „de mijloc" sau „de identificare" (Deaconescu 1989: 9), produce deschiderea spre poezia actuală, către un limbaj poetic moderm, neoavangardist, atingând prin câteva voci inconfundabile pragul de sus al liricii româneşti actuale. Fiind prozonieri ai unui spaţiu minoritar şi ai unei limbi de circulaţie redusă, totuşi au reuşit să se impună prin versul lor publicului român voivodinean şi românesc, aducând în faţa cititorului un vers original, dar şi problematica sinelui şi sustragerea din faţa „cotidianului neemblematic" (ibidem: 657).

Felicia Marina Munteanu este vocea lirică feminină care s-a afirmat odată cu generaţia-promoţie '70 a literaturii române din Banatul sârbesc. Opera sa este o „aventură" a sublimării în cuvânt a interiorităţii eului liric, a trăirilor uneori vulcanice, vibrante, alteori calme, care transgresează un real metamorfozat, situat între fragilitate şi etern. S-a remarcat prin sinceritate, finețe şi forţă de sugestie a expresiei, reuşind prin „adevărate alchimii verbale" (Agache 2005: 316) să frapeze, să incite „denotând nerv, siguranţă, iscusinţă în îmblânzirea unui limbaj poetic de mare bogăţie, în stăpânirea secretului strunirii acestuia" (ibidem). Autoarea introduce în spaţiul literar românesc din Voivodina iubirea ca temă centrală a poeziei, cu un vădit accent pe senzualitate şi erotism, un lirism fluent, exploziv, un mod de „a trăi în poezie" vulcanic (Deaconescu 1989: 60-63). Pendulând între o solitudine meditativă şi nevoia acută a dialogului său, a interogării semnelor vremii, arta sa poetică se susţine pe un eşafodaj teoretic în centrul căruia se află poezia ca mod fundamental de existenţă: „Eu vreau să cred că pot trăi literatura integrând-o, pur şi simplu, în destinul meu ca pe o autentică experienţă de viaţă. Deci nu cartea ca model de viaţă, ci cartea ca parte componentă a ei" (Munteanu 1989: 132-133). Felicia Marina Munteanu a intrat editorial în literatura română din Voivodina în apriga sa bătălie cu susţinătorii îndârjiţi ai tradiţionalismului, fiind descoperită de Radu Flora care a apreciat, încă de la început, în prefaţa volumului de debut *Peste nisipuri mişcătoare* (1975), capacitatea ei de „a crea atmosferă", „transpunerile simbolice pe alocurea". De-abia după zece ani, Felicia Marina Munteanu a publicat volumul *Zece efigii are chipul tău* (1984) şi volumul antologic *Dacă mă întrebi pe mine* (1998).

Poetă a iubirii, având-o ca model pe Ana Blandiana, scrie poezii în care caută în acest spaţiu intim naşterea actului poetic însuşi („Noaptea când vine brusc, mă transform/ Din cenuşă-n incendiu, în pustiu, în infern,/.../ Noaptea când vine – se aprind felinare / În spaţiul îngust al versului meu" (*Când vine noaptea*). În următoarea versuri ne putem da seama de sensibilităţile poetice, înfiorările şi zbuciumul sinelui revelate în vers („Eram casă pustie cu ferestre spre tine deschise/ Clopot eram şi vibram – în dimineaţa de gheaţă a privirii tale /[...]/ Eram nisip liliachiu de pe lună" (*Eram*). Revărsarea de metafore şi sintagme originale care o apropie de paradigma poetică feminină şaizecistă (*Şarpele timpului*) transpun liric voluptăţi patetice, imaginea simbolică a femeii-şarpe fiind de mare forţă sugestivă. Euforia senzualităţii, violenţa ameţitoare a pasiunii, inundă poezia sa de iubire,

versurile înlănţându-se într-o impresionantă muzicalitate. Feminitatea şi împlinirea prin iubire îmbracă întregul spaţiu unde totul este plin de armonie. Părăsind acest univers, unde poeta se simte bine, discursul ei se transformă şi încep experimentările unei noi poetici, ale celei şaptezeciste. Acum apare frica de locuri comune („Cu genunchii/ bătuţi în cuie/ sângerezi cerneală albastră/ te-ncurci în locurile comune/ te-mpiedici/ în bălării estetizante”, *Zece efigii cu chipul tău*), de banalitate, de repetitivitate. Toposurile lumii moderne şi elementele de antroponimie încep invazia asupra discursului său: tramvaiul, trenul, Don Quijote, Polul Nord etc. Felicia Munteanu, nostalgică şi elegiacă în perioada adolescenţei târzii, explozivă la vârsta tinereţii când întâlneşte iubirea, preocupată de probleme existenţiale, meditativă la maturitate, poeta îşi găseşte adăpost într-un alt colţ liric – în literatura pentru copii, unde prin versuri pline de savoare şi tandreţe, sensibile ficţiuni ale femeii mature care-şi aminteşte cu nostalgie de anii copilăriei, în faţa copiilor conturează acest universul fascinant, moment al vieţii când autoarea s-a simţit bine, atunci când copii se simt bine.

Fără a avea un program estetic declarat sau conştiinţa obligatorie a apartenenţei la o grupare literară, poeta Ileana Ursu a oscilat între paradigma literară a anilor '70 şi cea a optzeciştilor, marcând o altă etapă în evoluţia liricii feminine din Banatul sârbesc. Descoperim în poezia sa un univers liric dezbrăcat de lirismul vieţii, un discurs poetic existenţial impresionant. A debutat în 1978 în limba sârbă, iar în 1981 - în limba română (*Grădina de cuvinte*). A publicat, apoi, volum după volum: *Abilitatea vrăjitoarei*, 1985; *Vreme za bašte*, 1985; *Omul-pasăre neagră*, 1996; *Jelabuga*, 1996; *Candelabrul candid*, 1998. Discursul poetic este construit pe viziuni inedite, care gravitează în jurul a trei mari teme: sentimentul erosului şi erosul exploziv ca formă de descătuşare a energiilor; greutatea cuvântului şi limbajul poetic; realul cotidian şi destinul fiinţei umane în pragul mileniului trei. În versul său se „simte” atât un Eros profund senzual, dezlănţuit, neliniştile şi căutările continue, tensiunea trăirilor interioare, cât şi un univers situat între abstract şi real. Sintagmele expresive aduc în prim-plan o poezie feminin-erotică care o distinge pe autoare de celelalte voci lirice feminine din Voivodina („Eu ard şi cad şi ard şi-adorm/ Păsările pleacă/ poartă în aripi marele meu dor” (*Marele meu dor*). Mai târziu, după mai bine de un deceniu de la debut, timbrul autoarei se schimbă, poemele-cântece devin poeme în proză, reci, hiperlucide, „stările incantatorii cedează locul realului apropiat şi imediat” (Agache 2005: 312). Poeziile Ilenei Ursu se bazează pe o serie întreagă de motive (casa, pasărea, cuvântul ş.a.), pe metaforele-simbol („zidirea”, „zborul”, „fotografierea”, „lăstărirea”) sau pe cele parabolice („Omul-pasăre neagră”). Casa primeşte dimensiuni fantastice în volumul *Candelabru candid* (1988), unde eul poetic se simte prins în capcana universurilor paralele („Cele două persoane vorbesc/ una alteia/ pe limbi diferite/ ciudate/ fără a simţi nevoia/ să se înţeleagă/ Şi nu m-ar interesa/ de ce vorbesc unul altuia/ pe limbi diferite/ şi că nu se înţeleg/ dacă în acelaşi timp/ nu mi-ar descoperi casa/ Tot vorbind au scos ferestrele/ au spart uşa, zidurile au rămas ca o gaură căscată/ casa-cadavru/ iar cele două persoane/ şi pe mai departe/ îşi spun cuvinte cu înţelesuri diferite” (*Casa*). Prin modul său de gândire copleşitor, Ileana Ursu se impune ca o voce feminină distinctă, care continuă o tradiţie reprezentată de Florica Ştefan şi Felicia Marina Munteanu, dar vine cu propriul ei program estetic.

Efectuându-şi studiile universitare la Bucureşti, formându-se în atmosfera estetică a deceniului şapte – Mărioara Baba a adus la întoarcerea în Iugoslavia „foamea de lirism” caracteristică generaţiei '60 a literaturii române, aşadar o nouă paradigmă literară. Ea este autoarea unui discurs liric modern, o „visătoare modernă, aflată în faţa adevărurilor ascunse, ce-şi asumă şi-n continuare dreptul la melancolie, la o călătorie imaginară.” (Almăjan 2005: 23) spre o lume a propriului eu creator. Prin vise şi amintiri se descoperă lumea înconjurătoare, căutând ieşire din labirintul găsit în spatele porţilor oraşului plin de mistere. Poezia sa „ca un curcubeu/ pe care nu păşeşte nimeni, / doar poetul - / nebunul scăpat din Paradis.”, care e asemenea lupilor care deschid „porţile oraşului cu urletul lor” şi caută „mieii zburdalnici/ cu flori de crin în cornițe” descoperă „limba muzei” care e pârjolitoare care-i naşte „lumină sub pleoape” (*Dansul muzei,* p. 10). Rătăcirea poetei se transformă într-o nemiloasă luptă cu timpul. Trecutul îşi trăieşte ultimele pâlpâiri în imaginea efervescentă şi în amintirile

melancolice ale copilului de ieri, în timp ce „muzeul din amintiri e şters/ cu un burete ireal", viaţa „se descotorisise de noroi", în „picioarele goale ale timpului" au rămas doar „doi pantofi de sticlă subţire" (*Lipsă de interes,* p. 11). De la primul volum (*Ape cristaline,* 1980) până la ultimele (*Ploaia eternă*, 1992; *Dubla fiinţă a naturii*, 1977; *Porţile oraşului*, 2005) suntem surprinşi de discursul liric modern, care pendulează „între descriptivism şi ezoteric, probând rafinamentul şi intelectualismul autoarei" (Agache 2005: 319). Eul poetic este neliniştit prin punerea în oglindă a timpului şi a spaţiului cosmic („[...] o umbră, ca o veche/ frescă mă urmăreşte pas cu pas./ A putea fi dublura vieţii mele şi poate/ vrea să ştie cine nu mai sunt, de ce mă caţăr/ în mistere, pe spirala/ anilor/ şi mă opresc/ o singură dată, la o albă/ floare de crin, ca o stea la o mie de ani. [...] Eu sunt Maria trecătoarea,/ cu un stol de porumbei pe umăr,/ un poem îmi veghează veşnicia" (*Dubla fiinţă a naturii*).

La sfârşitul secolului trecut şi începutul noului mileniu se deschid noi oportunităţi pentru vocile feminine din Voivodina, care încep să intre în atenţia criticii literare din România. În spaţiul de românitate din care provin, vocile unor tinere talente feminine se aud târziu şi timid. Cenaclul *Tinerele Condeie* din Vârşeţ, condus de profesorul Ion Berlovan, „se redefineşte ca veritabilă pepinieră de poete" (Agache 2005:403). Vocile feminine: Eugenia Ciobanu, Ana Niculina Ursulescu, Mărioara Ţera, Ionela Mengher, Mariana Dan ilustrează o etapă a căutărilor propriului registru liric. Primite cu rezerve de generaţia vârstnicilor, ele au reuşit, paradoxal, să forţeze înnoirea discursului lor liric, introducând un „nou anotimp" (ibidem) în lirica românească din Voivodina. Expresia lor originală, axată pe reconfigurarea unor mitologii proprii, deloc străină de frontierele minoritare, le-au transformat în prezenţe poetice de primă linie ale literaturii române contemporane voivodinene şi nu numai.

Bibliografie

Agache 2005: Catinca Agache, *Literatura română în ţările vecine. 1945-2000,* Iaşi, Princeps-Edit.

Almăjan 2005: Slavco Almăjan, Recenzia volumului *Porţile oraşului,* Pančevo, Libertatea.

Antologia literaturii şi artei din comunităţile româneşti. Vol întâi: Banatul iugoslav, coordonatorii volumului: Cătălin Bordeianu şi Ioan Baba, Editura Institutului Naţional pentru Societatea şi Cultura Română, 1998.

Baba 2005: Mărioara Baba, *Porţile oraşului*, Pančevo, Libertatea.

Cârdu 1976: Petru Cârdu, *Să ai un suflet bilingv*. Analele Societăţii de Limba Română, Zrenjanin, Societatea de Limba Română din P.S.A.Voivodina.

Copcea 2002: Florian Copcea, *Scurtă istorie a poeziei româneşti din Voivodina*, Timişoara, Lumina.

Deaconescu 1989: Ion Deaconescu, *Poezie şi epocă,* Novi Sad, Libertatea.

Flora 1971: Radu Flora, *Literatura română din Voivodina. Panorama unui sfert de veac (1946-1970),* Pančevo, Libertatea.

Marković 1982: Milivoje Marković, *Mărturisiri*, Subotica, Editura Minerva.

Munteanu 1989: Felicia Marina Munteanu, *Ambiţii şi realizări,* Novi Sad, Libertatea.

Păun 1995: Octav Păun, Simeon Lăzăreanu, *Intrarea în casă.* Antologia poeziei româneşti din Iugoslavia, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române.

Petrovici 2001: Sima Petrovici. *Literatura seleuşeană în contextul celei bănăţene* în Comunitatea Cultural-instructivă Seleuş. Zece ani de cultură. Lucrările Simpozionului „Credinţă şi cultură, daruri divine", Seleuş, Comunitatea Cultural-Instructivă, p. 28-29.

Popa 1997: Ştefan N. Popa, *O istorie a literaturii române din Voivodina.* Panciova, Editura Libertatea.

Roşu 1989: Costa Roşu, *Dicţionarul literaturii române din Iugoslavia*, Novi Sad, Libertatea.

Tatomirescu 2008: Ion Pachia Tatomirescu, Mărioara Baba. *Între "Salcieri" şi limbajul piramidelor. Noi, Nu!*

Mărioara Baba – Femininul enigmatic

Volumul de poezii al Mărioarei Baba, - „poetă graţioasă şi discretă în spaţiul liric bănăţean (Agache 2006: 319) – atrage atenţia încă din titlul *Porţile oraşului:* în mâna cititorului se găseşte un ghid visător care deschide porţile unui labirint metaforic plin de enigme al oraşului Novi Sad. Mărioara Baba este autoarea unui discurs liric modern, o „visătoare modernă, aflată în faţa adevărurilor ascunse, ce-şi asumă şi-n continuare dreptul la melancolie, la o călătorie imaginară..." (Almăjan 2005[2]) spre o lume a propriului eu creator. Poezia ei pare mai degrabă una de factură intimistă. Poeta nu îşi propune nicio secundă să facă o monografie lirică a oraşului Novi Sad şi a oamenilor care îl populează, ci îşi descrie tribulaţiile propriului suflet, şi, implicit, modul în care întâmplările şi oamenii din jur i-au marcat personalitatea. Jumătate vis, jumătate amintire, lumea este descoperită începând cu prima pagină a acestui volum. Poeta caută ieşire din labirintul găsit în spatele porţilor oraşului plin de mistere, blocurile oraşului i se par nişte piramide străpunse de „avionul de ceaţă", gândurile ei merg în altă parte... ea „mototoleşte în cap ştirile zilei", un „sulfet pribeag", o femeie „modernă" confecţionată din cabluri. Femeia de ieri nu mai există, există doar cuvintele „conştiente de orgoliul lor" (*Grădina indefinită*, p. 8)

Poeta „sălcieşte pe bulevarde,/ pe străzi lăuntrice,/ la capătul liniei şapte" (*Dreptul la melancolie,* p. 9) al autobuzului, o „dezmiardă soarele" şi „luna-i taie câte un braţ" şi atunci născoceşte poezia. O poezie care „ca un curcubeu/ pe care nu păşeşte nimeni,/ doar poetul - / nebunul scăpat din Paradis.", acea poezie care e asemenea lupilor care deschid „porţile oraşului cu urletul lor" şi caută „mieii zburdalnici/ cu flori de crin în cornițe". Poeta rătăcind prin labirint, descoperă că „limba muzei" e pârjolitoare şi-i naşte „lumină sub pleoape" (*Dansul muzei,* p. 10). Rătăcirea poetei se transformă într-o nemiloasă luptă cu timpul. Trecutul paradisiac îşi trăieşte ultimele pâlpâiri în imaginea efervescentă şi în amintirile melancolice ale copilului de ieri, în timp ce „muzeul din amintiri e şters/ cu un burete ireal", viaţa „se descotorisise de noroi", în „picioarele goale ale timpului" au rămas doar „doi pantofi de sticlă subţire" (*Lipsă de interes,* p. 11).

De la primul ciclu până la ultimul (*Paradisul meu particular, Corabia sacră, Umbre de vânt, Fructul sferic, Cercul etern, Şoapta nisipului, Lumina perfectă* şi *Mutra semilunii)* suntem surprinşi de discursul liric modern, care pendulează între descriptivism şi ezoteric, probând rafinamentul şi intelectualismul autoarei" (Agache 2010: 253). Neliniştea metafizică, curgerea timpului şi setea de absolut, creaţia şi destinul creatorului sunt reverberări ale căutătorilor cifrului secret al misterioasei fiinţe umane. În *Jocul infinit*, păşind pe lângă „filistini şi camionagii" doreşte să străpungă visurile lor, să târască „păcatele în lanţuri". Îngenunchează în faţa plopilor, o „macină roua singurătăţii". Casa/ oraşul este prea mic pentru „faima unui rob". Piatra din jurul poetei îi stârneşte interesul de a-i descoperi alfabetul, de a-i descoperi enigmele, timpul trece... „mai am puţin să desluşesc culoarea vieţii", visul ei e blocat la etajul optzeci, părul e „nins", acel „singur tunel" al sfârşitului vieţii „va veni" pentru că „timpul e ucis în sufletul zilei" (*Curiozitatea pietrei,* p. 18). Dar poeta revine la realitate... maşinile încă trec pe „trotuarul încolţit" (*Înţelepciune,* p. 19), iar împreună cu ele se plimbă şi „timbrul vocii" ei, „în nisipul fierbinte, copiii joacă fotbal" (*Apel,* p. 20), pentru poetă, aceasta „e un fel de alergare, de goană cu neantul", iar timpul şi pe mai departe trece. Poeta se-ntreabă „unde să sădească pomul vieţii primit în dar de la mama?" pentru că ziua trece „grăbită", dacă nu ar fi semnat că există, „oraşul ar fi părut o enormă balenă" care înghite casele, „parcurile cu statui cu tot", iar lumea ar fi pocnit „ca nişte baloane sub bocancii trecutului."

Dacă în poemul *Fetiţa din flori* poeta îşi aminteşte de trecut, când alerga bucuroasă prin „frumoasele ei păduri", când „naşterea zilei" i se părea „un imens pahar din care bea sucul tinereţii, vraja iubirii", acum „lampa vieţii" o urmăreşte cu „razele ei subţiri", ghemuită undeva, ea „se consumă rapid" încât nu mai apucă să numere „trenurile", „păsările tinereţii" care i se par „împachetate în cutii de o clipă". Mărioara Baba-şi construieşte „arhitectonica specială a versului său" (ibidem 2010: 255) prin metafore parabolice, astfel încât mergând tot mai departe prin labirintul întrezărit la deschiderea porţilor oraşului şi pătrunzând în enigmaticul univers feminin, în faţa ochilor noştri, odată cu răsfoirea acestui volum de poezii, o întâlnim pe poetă în căutarea sensului vieţii, în fuga ei de trecerea timpului, o găsim plimbându-se „cu metroul existenţei tocite" (*Cu faţa spre tine,* p. 22) şi întâlnindu-se pe sine la capul scării. Poeta - „un copil legănat din suflet/ pe braţele unui fluviu" imploră să i se dea „lumina amiezii, cuvintele dulci şi tandre ale copilăriei, iubirile primăverilor", pentru că ziua atârnă de o frânghie subţire şi să termină repede, încât ea sieşi i se pare indiferentă, imperfectă, vicioasă, „alungată din cer zadarnic" (*Coordonate,* p. 24) Această zădărnicie a trăirii poetei pe pământ din ciclul *Umbre de vânt* descoperă o transformare, poeta este conştientă că „de jumătate de secol" umblă „pe potecile întortocheate", întreabându-se dacă există undeva şi pentru propriul său cap o „stea în care cuvintele urlă în disperare" (*Transformare,* p. 27). Copleşită de amintirile copilăriei care sunt prezente aproape în fiecare poem, le transpune în vers în aşa fel încât oraşul pare a fi o natură mirifică, în care se găsesc iederi pe la ferestre, „terasa primăverii" pentru poetă e „un mic imperiu cu capcane pentru şobolani" (*Iedera oraşului,* p. 29), de unde poate să privească lumea de pe străzi, ca pe „o câmpie înaripată". E plăcut pentru ea „zumzetul viu al străzii" şi dacă umple un „sac de broaşte" şi le striveşte-n stradă (*Efectul salvator,* p. 35).

„O poezie de factură erotică compune portretul liric al Mărioarei Baba, menită să răspundă marilor întrebări ale existenţei şi miracolului iubirii" (Păun 1995: XIV): „Cui să-i mai spui: te iubesc?/ Locuiesc în gura nesfârşitului sărut" (*Salonul cu trandafiri,* p. 36) sau „Timpul se dezleagă din memoria lumii,/ doar sclipirea din privirea iubitului/ nu se mai schimbă" (*Omul de ciocolată,* p. 32).

La picioarele blocurilor de piatră „se zbuciumă strada" oraşului din labirint (*Norocul zilei,* p. 38). „Tablourile vechi" din amintirile poetei „se scurg în fluvii", „viaţa e un bordel ambulant" (*Relaţii suplimentare,* p. 44), încât „singura salvare e vinul" sau „o insulă pustie" unde se găseşte „liniştea de care nu vei avea nevoie niciodată" (*Visul şerpilor,* p. 45). Şi poeta, desculţă, caută prin labirintul oraşului „un tramvai prin apropiere" (*Sclipiri*, p. 46) , un „tramvai ce transportă peşte" (*Arena,* p. 49) în care se oglindeşte şi apoi se decupează şi „continuă să tragă înapoi de lumina zilei de azi/ ca de coada unui crocodil." Ar vrea să şteargă cu săpun „paşii existenţei" sale şi „întrebările fără răspuns" (*Părăseşte-mă definitiv*, p. 50), să culeagă „durerile nopţii"şi să iasă din gratiile închisorii vieţii. „Oraşul fierbe într-un cazan de aramă groasă/ şi aerul condiţionat suferă o criză de morală" (*Ultima zi de război*, p. 51); cheful poate începe, s-a terminat războiul. Străzile oraşului îi aduc poetei spaimă şi frica de moarte: „După colţ pândeşte moartea,/ după colţ ne întâlnim cuţit la cuţit", dar „imaginea străzii" (*Strada,* p. 52), „cafe barurile cu zâmbete de fete şi băieţi" (*Plecarea lui Ulise*, p. 53) le zăreşte, totuşi, în drumul ei spre televiziune, astfel că viaţa i se pare scoasă din minţi „ca pe o tobă dintr-un taraf de toboşari". În oraş poeta întâlneşte când „hoţi de cai, pariuri şi spitale" (*Gardul*, p. 57), când „copii cerşetori la fiecare pas", când „străzi multicolore ca în tablourile pictoriţelor din Uzdin" (*Pe sub pleoape,* p. 61). Cartierul „e o armă ruginită", iar „lumea e desenată". În ciclul *Lumina perfectă*, „mai întotdeauna piramidele comunică/ mari incertitudini, dileme,/ mai întotdeauna ideea de intersecţie" (*Piramida lui Giura*, p. 66), se ajunge la ciclul poematic final, *Mutra semilunii*, unde „timpul străluceşte cu ochi mari" (*Cumpănă*, p. 75), unde se lasă descoperit şi „un limbaj universal/ de-a lungul luminii" (*Umbra lucrurilor*, p. 76), cu speranţa inaugurării unei posibile „ieşiri din labirint": „Într-o tăcere anabolică te împachetezi/ în ambalaje noi, funcţionale, flexibile, surde./ Forţa de atracţie, fascinaţia şi o mână întinsă/ spre o impozantă fereastră, spre lucrurile/ ce cad mereu, se lovesc, se îneacă,/ se resping în dulapurile trecutului" (*Ieşirea din labirint*, p. 81 în Tatomirescu

2008). Şi la nivelul volumului *Porţile oraşului* versurile îi permit poetei să se descopere pe sine. Timpul devine relativ, lumea de azi se intersectează cu cea de ieri şi cu cea dinaintea celei de ieri, amintirile se prelungesc în imaginar. Metaforele sunt obişnuite şi atrăgătoare, „simboluri mitice şi biblice – o poezie existenţială despre rostul vieţii şi al femeii, cu toate întrebările ce reies din dublura fiinţei în genere şi a poetei în mod special, în cadrul naturii date – ca parte a universului" (Petrovici 2001: 28-29). Cultivată, inteligentă, sensibilă, Mărioara Baba pare să fi găsit filonul de inspiraţie menit să o transforme într-o voce poetică autentică, inconfundabilă.

Bibliografie

Agache, Catinca (2005). *Literatura română în ţările vecine. 1945-2000.* Iaşi: Princeps-Edit.

Agache, Catinca (2010). *Literatura română din Voivodina.* Pančevo: Libertatea.

Almăjan, Slavco (2005). În *Porţile oraşului.* Pančevo: Libertatea.

Baba, Mărioara (2005). *Porţile oraşului.* Pančevo: Libertatea.

Păun, Octav, Simeon Lăzăreanu (1995). *Intrarea în casă.* Antologia poeziei româneşti din Iugoslavia. Bucureşti: Editura Fundaţiei Culturale Române.

Petrovici, Sima (2001): *Literatura seleuşeană în contextul celei bănăţene* în Comunitatea Cultural-instructivă Seleuş. Zece ani de cultură. Lucrările Simpozionului „Credinţă şi cultură, daruri divine". Seleuş: Comunitatea Cultural-Instructivă. p. 28-29.

Tatomirescu, Ion Pachia (2008). *Mărioara Baba. Între "salcieri" şi limbajul piramidelor*. Noi, Nu!

Urian, Tudorel (2009). *Arheologia Eu-lui*. „România literară". Nr.13. p. 14.

Poezia lui Slavco Almăjan. Ciclul de poezii *Staccato Urban*

În cartea *Scurtă istorie a poeziei româneşti din Voivodina,* volumul I, Florian Copcea şi Ion Sârbulescu afirmă despre fenomenul poetic voivodinean că el constituie o realitate greu de contestat, iar investigarea lui ne-a oferit posibilitatea să „ne apropiem de un miracol care a marcat pozitiv şi definitiv o istorie literară aflată înt-o continuă metamorfoză" (Copcea 2002: 5).

Slavco Almăjan este un „scriitor bilingv, format în spiritul a două limbi, la curent cu procesul schimbării la faţă a liricii europene, de formaţie filosofică, cu o solidă cultură, trecut printr-o scurtă experienţă americană [...], este creatorul unei paradigme poetice originale care marchează o cotitură în evoluţia literelor româneşti în Banatul sârbesc" (Agache 2005: 300-301). Face parte din generaţia de trecere, fiind obsedat de nou, de ceea ce este inedit, de ideea de spargere a tradiţionalului, a obişnuitului. Prin poezia sa, a ocolit cu grijă modelele tradiţionaliste, înscriindu-se în cele moderniste, axate pe problematica gravă a „experienţe existenţiale şi a dramei cunoaşterii" (ibidem: 301). Aceste forme moderniste, în poezia sa plină „de viziuni oraculare, tragice, inconfundabile prin solemnitatea lor gravă", au o înfăţişare originală. Este posesorul unor tehnici poetice „care aminteşte de Tzara" (Deaconescu 1979[2]). Încă de la primele sale poezii, a creat un univers liric ilustrat printr-un limbaj matricial şi o anumită retorică, „prin utilizarea anumitor coduri poetice şi cuvinte-simbol". De aceea, poezia sa este potenţată filozofic, cu substrat metafizic, cu un limbaj al semnelor. Chiar Slavco Almăjan a afirmat, într-un interviu, că exprimând o lume într-o veşnică transformare, noi ne exprimăm epoca în care trăim, pe noi, experienţa vieţii. În felul acesta, se schimbă imaginea noastră despre lume şi despre om, în felul acesta atingem marile posibilităţi ale realităţii şi imaginarului, marile posibilităţi ale cunoaşterii şi creaţiei" (Almăjan 1989: 210).

Slavco Almăjan devine un scriitor important, atât în cadrul literaturii române din Voivodina, cât şi în context sârbesc mai larg, odată cu apariţia primelor sale volume de poezii: *Pantomimă pentru o după-amiază de duminică* (1968), *Bărbatul în stare lichidă* (1970), *Casa deşertului* (1971), *Liman trei* (1978), *Labirintul rotativ* (1983), *Mutaţia punctului* (1986), *Piticii au uitat să crească* (1987), *Staccato Urban* (1989), şi până la ultimele, *Faptele imaginarului* (2005), a parcurs o adevărată transformare a versului, folosind un discurs poetic original, bazat pe o gândire teoretică clară. Poezia sa este o continuă „cursă între sunet şi sens" (Copcea 2002: 16). Poezia lui amintesşte de Mallarmé sau Borges, dar cea mai bună caracterizarea a lui Slavco Almăjan este a poetului ca *travailleur* secret şi un original care adesea, în versurile sale, se lasă sedus de „incantaţia sardonică a tristeţii" (Copcea 2002: 18). Cu un limbaj nou, mergând împotriva discursivităţii prozei clasice, împotriva intrigii coerente a prozei, fără dialog clasic, cu un extraordinar simţ pentru detaliu, printr-un dialog intern pe seama cotidianului [...], autorul pune probleme majore, ca aceea a închistării omului modern „în carapacea civilizaţiei industrializate şi automatizate" (Flora 1971: 93), problema „metagalaxiei minoritare". Plină de simboluri, poezia sa se împotriveşte nu prin contabilitate, ci printr-o accentuată notă filozofică a secvenţelor existenţiale „cucerite" de civilizaţia tehnică" (Deaconescu 1979). În poezia lui Slavco Almăjan vedem o încercare de depoetizare, de filozofare într-un ton sentenţios. Pe urmele lui Vasko Popa, versurile lui sunt de construcţia unor jocuri imaginare, jocuri de imagini poetice. Poetul ne surprinde prin imagini „cubist-picturale, cu plăcute jocuri coloristice" (ibidem: 96). Ion Deaconescu observă că „Almăjan este un poet al ritmului nestăvilit într-un flux al simbolului în

permanenţă mişcare combinatorie, realizând structuri poetice în virtutea cărora universul său se ordonează discret şi inedit" (Deaconescu 1979).

Ciclul de poezii *Staccato Urban* nu este doar o exploatare a resurselor limbii române şi o invocare a formulelor limbii române proiectate în poeme, ci o atragere a mai multor limbaje din sfera fiinţei umane, un limbaj al simţurilor, al codului vizual, până la abordarea filozoficului însuşi ca limbaj. Paul Miclău afirmă că poezia lui Slavco este „ea însăşi un limbaj" în care comunică tot ce aparţine naturii, lucrurile comunică între ele „sub pana iscoditoare de înţeles a poetului" (Miclău 1980[2]). Un loc important îl ocupă în poezia sa cuvintele, mai bine-zis metacuvintele limbii. Un limbaj abstract, perifrastic, aluziv, care descoperă cele mai obscure zone ale realului, dă impresia persistentă de colaj suprarealist, de joc gratuit, aleator, de dicteu automat. Poezia lui Slavco Almăjan nu este caracterizată, cum afirmă Gabriel Stănescu[1] prin seninătate, armonie, blândă măsură, ci prin neliniştea intelectualului, prin neîncetata frământare interogativă, prin forţele obscure ale sufletului.

Poezia lui Slavco Almăjan este întoarsă spre postmodernism, manifestându-se prin întrebările esenţiale care se pun problemei citirii şi interpretării, respectiv sensului distinct al acestor transformări care influenţează arta. Srba Ignjatović face caracterizarea poeziei lui Almăjan, în care descoperă o eternă căutare de sensuri adânci, poetul fiind un posesor al unui limbaj electrizant, însuşi poetul afirmând într-un interviu din 1984 că „multe din dialogurile omului modern se prezintă accidental, atacă sensibilitatea omului, duc spre cutremure interioare. Realul imediat pune o serie de probleme noi, cere o serie de răspunsuri imediate. Întrebările vin din afară şi dinăutru. Limbajul poetic este acela care încearcă să răspundă formelor extinse ale cunoaşterii omului contemporan. Prin intermediul limbajului poetic, lumea poate fi văzută şi simţită într-un anumit mod, care ne încadrează succesiv în multiple posibilităţi de cunoaştere. Limbajul ca experienţă, dialogul ca experienţă, tăcerea ca experienţă ne pun în faţa unei noi cunoaşteri a aventurii poetice" (Almăjan 1989: 210-211).

Dacă vorbim, în lucrarea de faţă, despre ciclul inedit *Staccato Urban* al lui Slavco Almăjan din 1989, apărut în paginile volumului *Efectul contrastelor*, care cuprinde nouă poeme, atunci intrăm într-o „aventură poetică şi neiertătoare" (*Zona magnetică,* p.177), o aventură care are început şi sfârşit, care constă în desprinderea ei din legăturile şi înlănţuirile conţinuturilor vieţii şi concentrarea ei într-o existenţă proprie. Evenimentele, în desfăşurarea lor din timpul zilei sau de-a lungul unui anumit timp, îşi definesc reciproc limitele, prin aceasta închegându-se şi exprimându-se coerenţa vieţii. Poetul Almăjan ne descoperă o lume nouă, viaţa însăşi devine o permanentă aventură, iar aventura – viaţă; intrăm în lumea scoicilor, în lumea animalelor, mai precis a scoicilor de aur, a dorinţelor, a peştilor, a păianjenilor, o plecare spre una dintre cele patru părţi ale lumii: *cine ştie şi cine înţelege/ Lenevia păianjenului la răscruce de drumuri...* (*Lenevia păianjenului*, p. 171*),* aventura într-o lume a măştilor *antice* unde *rolurile vor fi jucate/ În dezacord cu declinul şi desfătarea...* (*ibidem,* p. 171). Pe această scenă postmodernistă a poetului *cădeau pe scenă* ploile (*Inevitabila îmbrăcare,* p. 172), *instrumentele muzicienilor pluteau pe apă* (*ibidem*, p.172), iar apa devine un meta-simbol, o izbăvire din sala de spectacole vieţii. Dacă apa este viaţă, atunci aventura ne duce la *un râs non-textual* (*Inorogul pe stâncă*, p. 174), la *multe spectacole în aer liber,* unde stâncile şi mlaştinile sunt locuri de neîncetată căutare a irealului. Dar ce se întâmplă cu realul? La Slavco Almăjan *realul va rupe şi va zmulge şi va stoarce/ Şi ce a fost esenţă va pătrunde în diafragmă/ Şi ce a fost laudă va delira/ Realul cu aspectele sale va trece spre vama de sărbătoare* (*Stampă de cenuşă,* p. 175). Această „zonă magnetică" descoperită de poet aminteşte că orice călător care pleacă într-o aventură a vieţii se întoarce acolo de unde a pornit şi că: *O bună parte din drumul trecut va rămâne necunoscut/ Va rămâne prelungit doar de cuvinte şi împotriviri/ O bună parte din drumul trecut/ Se*

[1] În „Viaţa Românească", Anul LXXX, nr. 5, 1985, Bucureşti.

va răsuci şi se va-ncovoia şi va intra în tălpile obosite [...]/ Iar călătorul nu va mai ieşi din cerc" (*Zona magnetică,* p. 176).

Povara sensului poetic, pe care Slavco Almăjan intenţionează să-l demonstreze în poezia cu acelaşi titlu, versul ne împinge spre o *răscruce/ Spre aventura poetică şi neiertătoare* (*Zona magnetică*, p.177), iar *povara* pe care o duce un poet este aceea că orice lucru l-ar începe, orice drum ar purcede, se va întoarce *din nou la început* (*Povara sensului poetic*, p. 177), poetul poate *merge pe mâini* şi *pe o ureche*, poate aştepta *desconsiderat de prea mult vânt şi prea multe ploi*, poate intra în râu şi va *căuta să scoată piatra din apă/ fiind convins că* a-*i salvat-o de la înec*, dar n-o să găsească *sensul poetic. Materiile* pe care poetul le descoperă *sunt posibilele deschideri* din cercuri închise, din drumuri întortocheate. Acele *enigme de aer* şi *râul interzis* ne duc la concluzia poetului că viaţa–aventură va continua să meargă în *roata* ei şi că el va rătăci din nou, dar din nou va fi la început. Viaţa e mereu în acelaşi timp şi mai mult decât viaţă, modelându-se la nivel individual, limitat, determinat, opus altui obiect sau nivel individual. Cele două aspecte ale vieţii, de a fi totodată flux constant şi formă tangibilă, o formă determinată şi obiectivată în nenumărate subiecte şi conţinuturi nu pot fi opuse într-un plan abstract, în poezia lui Slavco Almăjan ele fiind complementare. Procesul de depăşire permanentă a propriilor limite nu poate avea loc decât înlăutrul vieţii.

Ajungem la concluzia lui Ioan Flora - că în ciclul *Staccato Urban* „epicizarea este parcă mai vădită şi mai ostentativă, se mizează uneori pe parabolă, apare o preocupare pentru aspectul etic al actului uman, iar cotidianul este transfigurat până la proporţiile fantasticului şi absurdului" (Flora 1989[2]: 13).

Bibliografie

Agache, Catinca (2005). *Literatura română în ţările vecine. 1945-2000.* Iaşi: Princeps-Edit.

Almăjan, Slavco (1989). *Efectul contrastelor.* Novi Sad: Editura Libertate.

Copcea, Florian, Ion Sârbulescu (2002). *Scurtă istorie a poeziei româneşti din Voivodina. Vol. I.* Turnu Severin: Lumina.

Flora, Radu (1971). *Literatura română din Voivodina – Panorama unui sfert de veac.* Panciova: Libertatea.

Popa, Ştefan N: (1997). *O istorie a literaturii române din Voivodina*. Panciova: Libertatea.

Roşu, Costa (1989). *Dicţionarul literaturii române din Iugoslavia*. Novi Sad: Libertatea.

Intertextualitate şi joc de cuvinte. Pavel Gătăianţu

Începând cu deceniul şapte al secolului trecut, în literatura iugoslavă s-a petrecut o deschidere în linii mari spre modernitate şi chiar spre postmodernism. O astfel de literatură postmodernă, cu rădăcini în suprarealism şi în avangarda românească scrie unul dintre cei mai de seamă dintre scriitorii generaţiei mai tinere din Voivodina, Pavel Gătăianţu. Ion Rotaru, în volumul *O istorie a literaturii române,* spune că Gătăianţu este un „nonconformist şi [...] un modernist neoavangardist după toate aparenţele" (Rotaru 2000: 5).

Prin proza şi poezia lui Pavel Gătăianţu se marchează o ruptură, o negaţie radicală a tradiţiei culturale şi aspiraţia spre o absolută înnoire a limbajului. Putem observa un refuz al convenţiilor de orice fel, o respingere a înseşi literaturii de factură tradiţională ori ţinând de diverse convenţii estetice, o afirmare a necesităţii de sincronizare cu ritmul vremii, a spontaneităţii şi a deplinei libertăţi a spiritului. Prin opera sa, Pavel Gătăianţu iese din formulă şi din convenţie. Întâlnim în opera lui pagini bizare la o primă lectură, absurde în raport cu expresia comună. Dacă facem o analiză a operei lui Pavel Gătăianţu, vom pune în evidenţă universul imaginar insolit, umorul absurd, automatismul asociativ, dereglarea logicii discursive tradiţionale. Scriitor care a văzut cu ochiul său de artist mai multe războaie duse pe teritoriul fostei Iugoslavii, îşi orientează tot mai ferm scrisul către reportaj, prelungire firească a poeziei pe care o înţelegea ca pe o descripţie crudă, nefardată a realităţii cotidiene şi a oamenilor care făuresc această realitate. Devine unul dintre cei mai cunoscuţi jurnalişti ai perioadei, unul dintre principalii reprezentanţi ai neoavangardismului în Banatul sârbesc.

„Proza poetică are [...] implicaţii suprarealiste. Opunându-se sintagmelor literar-poetice, Pavel Gătăianţu şovăie între expresionism [...] şi un suprarealism violent. În încercarea de a-şi construi individualitatea-i poetică, Gătăianţu adoptă formula pseudopoeziei cu caracter contemplativ, căutând miraculosul, frapantul, rezultate din ireal şi suprareal" (Popa, 1997: 319). În proză, Pavel Gătăianţu îmbină umorul şi spiritul de observaţie, rafinamentul intelectual şi fantezia, gustul pentru absurd. De asemenea, combină modernismul tinzând către rigoare formală şi suprarealismul particularizat prin accente expresioniste, în direcţia cultivării grotescului şi a violenţei imagistice, a fantasticului suprarealist şi o neaşteptată expresie metaforică. „În opera lui Pavel Gătăianţu sunt perceptibile modificări importante în maniera de a scrie (versul liber, distorsionarea sau chiar renunţarea la formele prozodice tradiţionale), distanţa polemică faţă de tradiţia culturală, destructurarea semantică şi sintactică a textului. Caracterul simbolic al prozei şi poeziei lui Gătăianţu îi oferă cititorului libertatea de a putea explora adâncimile textului. Citite în literalitatea lor, versurile par să trimită fiecare la altă realitate: ele îl şochează pe cititor" (Popović 2004: 6). La Gătăianţu se întâlneşte şi o sinteză a genurilor literare, el apelează la modele cinematografice, la tehnica reclamei luminoase, la tot ce stârneşte în ochii cititorului o deviere de la şablon. Pavel Gătăianţu, poet, prozator, dramaturg, eseist, publicist se adresează mai mult tinerilor, căci doar ei mai au puterea să schimbe ceea ce pare conformism rigid, lipsit de creativitate şi să decopere, fără mari contrarieri, ceva nou, original. Gătăianţu se ridică împotriva tradiţiei, a moralei şi preconizează căutarea senzaţiei dinamice, demolarea trecutului şi prezentului în numele unui viitor bazat pe adevărurile civilizaţiei maşinii. Observând telegrafic şi transmiţând în manieră jurnalistică, poezia lui Pavel Gătăianţu devine proză. În *Atentat la ordinea publică*, se aglomerează micile şi marile vulgarităţi, un amestec de erotic,

de thriller, de colaj socio-politic. Poetul iese de sub tirania raţiunii în timpul actului creator, iar imaginaţia sa mobilă, neobarocă tinde să şocheze. Sintagmele inedite şi îndrăzneţe ale poetului Pavel Gătăianţu uimesc cititorii prin inedit şi îndrăzneală. Apar termeni de ruptură violentă faţă de tiparele prestabilite, iar principiul poeziei lui este o formă nouă de dicteu automat al visului suprarealist, ca imperativ al creaţiei şi al trăirii. Se alătură unele obiecte lipsite de armonie şi legătură cu versul poeziei şi se asociază unele elemente incompatibile cu versul poeziei lor cu scopul creării unei frumuseţi încordate, dar autentice.

Procedeul literar prin care Pavel Gătăianţu caută să redea autenticitatea primară a creaţiei este dicteul automat, cu alte cuvinte transcrierea rapidă, fără oprire ori cenzură a factorului raţional, a celor mai spontane senzaţii şi trăiri pornite din subconştient, prin asociaţii mentale care creează iluzii optice spectaculoase: „Eu lucrez la fabrica/ ce produce tristeţe/ iar la sfârşit de săptămână/ mă întâlnesc cu Jeny/ muncitoare la întreprinderea/ de bucurii de la suburbia/ oraşului./ Mai schimbăm o vorbă/ ascultăm country/ şi aşa trece timpul,/ Stop, it's the U.S.A.// Pe stradă, în casa de toleranţă/ sau când voi trece/ pe alte lumi mă voi odihni/ lângă portoricanul/ sau chikanos-ul, vizavi de coreean/ sau iarba verde green/ în condiţii antiseptice impecabile.// Câtă pace, toleranţă şi iubire/ pe stradă/ în casa de toleranţă/ şi-n cimitir/ unde pe crucea lui va scrie/ made in U.S.A., stop". (*The tiger Juice*).

În cartea *Atentat la ordinea publică*, forma experimentată vrea parcă să instituie varietatea infinită a conţinuturilor. "Într-o combinatorică atât de complexă, hazardul dobândeşte rang de principiu. Numele personajelor şi numele relaţiilor dintre ele au nenumărate variante, în limbi diverse. Situaţiile, de asemenea, cunosc versiuni multiple pentru aceeaşi povestire. Textul referă şi autoreferă necontenit. (...) Scrierea este deschisă oricărui conţinut. Actorii principali dintr-un fragment pseudo-dramatic sunt în căutarea scenariului (...); textele sunt brăzdate de linii libere cu indicaţia „pentru notiţe" sau „text autocenzurat; finalul este, adesea, la alegere; de multe ori, autorul nu uită să-i dea cititorului teme pentru acasă. Reclama comercială şi textele utilitare nu lipsesc; la fel – fragmente din articolele presei de scandal" (Stancu 1997: x). Proza poetică a lui Pavel Gătăianţu are implicaţii suprarealiste, mai exact ea se poate găsi între expresionism şi un suprarealism violent, poetul adesea se găseşte între real şi suprareal. Ca de exemplu în versurile-proză : „Faci semn cu arătătorul. Trompa ta aduce aerul din faringe. Îi fixezi retina. Corneea transparentă. O pui sub un duş rece. O laşi să se crape ca pepenele copt. Îi înlături surcelele de pe pubis. Cu limba. Cu caninii. Îi scoţi cuiele din barbă şi dinţii şi canalele semicirculare. Prudent înghiţi manualul de etică. A sosit toamna, îmi comunici şi scoţi din mine cuţitul pătat de sânge" (*Naşterea prozei*). Pavel Gătăianţu experimentează, astfel că proza şi poezia lui devin înnoadă, într-un fel târziu, tradiţia cu literatura avangardistă, aşezându-se într-un neoavangardism potrivit lui. Poemele lui sunt invadate de aluzii la civilizaţia cotidiană: „În apartamentul prezidenţial/ erau folosite antiseptice/ pentru dezinfectarea podelei,/ mobilei, clanţei la uşă,/ lumânări./ Mantaua de bizon zace strivită/ şi tancuri, şi tancuri şi tancuri.// În cadilacul blindat viaţa sa/ a devenit best-seller./ Hârtia suportă orice". Se fac raportări şi la contextul geopolitic, la modernitatea europeană nuanţată ironic, dar şi la elemente de gastronomie postmodernă. De exemplu în poezia *Coca-cola curge pe ecran ca ajutor al Alianţei Nord Atlantice:* „Toată lumea e o ţintă de atins / se schimbă doar neon light./ Toată lumea e o cameră gigantică/ unde focul înghite fiecare raţiune/ iar moartea e plină de greşeli./ Ordinele-s diferite doar prin luciu./ Decoraţiile se deosebesc/ numai prin lustru./ Aici învingătorul nu învinge/ niciodată până la capăt./ Toată lumea e o pradă de război/ numai că nu se ştie cine e a cui. sau în versurile din poezia „The tiger juice": Negrul, asiaticul şi curva/ strâng cioburile/ dintr-o cameră goală/ în faţa operatorului tv/ pregătindu-se apoi pentru/ acţiunea clipului video/ în care beau whisky/ din butelie şi juice/ de morcovi, castraveţi şi/ fasole verde. Stop, it's the U.S.A."

Într-o lume care se îndreaptă spre război, lume în care se descoperă atmosfera filmelor lui Kusturica şi a sirenelor care anunţă aviaţia NATO, Pavel Gătăianţu îşi dozează mânia ce mocneşte, în timp ce „moartea pluteşte în aer" sau protestează sarcastic faţă de destinul sfârşitului de secol. „În

inima poetului clocoteşte sângele şi mânia împotriva războiului absurd, ameninţător, chiar lângă inima Europei. Fie că împrumută tonul protestatar al anilor şaptezeci americani" (Mocuţa, 2001: 171-173), fie că filmează dramele consumate pe teatrul de război ori că îşi face „secţiunea sociologică în starea de spirit", poetul nu poate scăpa de obsesia ţintei, din care se naşte ideea de *performance*, a sfidării, a textelor sarcastice. Înclinaţiile ludice, gesticulaţia clovnescă, parodia, caricatura şi teatralizarea poeziei caracterizează substanţa şi expresia versurilor poetului Pavel Gătăianţu, pe care le reactualizează în cadrul avangardei româneşti din Voivodina. Literatura sa pendulează între un suprarealism tardiv, „de catifea" (Lăzăreanu, 1995: XV), redescoperit şi trecut prin filtrul propriu, şi postmodernism, uneori cu o doză de „teribilism juvenil" (Ibidem, XV).

Balastologia, o nouă disciplină mai mult sau mai puţin pseudo-ştiinţifică apărută la începutul secolului XXI, studiază, relaţiile dintre om şi natură, iar în cadrul lor ocupă un loc important interacţiunile dintre individ şi bunurile materiale şi spirituale. În volumul *Balastologie*, Pavel Gătăianţu afirmă că această disciplină „studiază cu ce este împovărat individul în societatea contemporană, ca şi în trecutul ei, şi căutarea căilor de despovărare dintr-o perspectivă ştiinţifică" (Gătăianţu 2004: 45). Prin tipul de literatură pe care îl practică, ne introduce într-un labirint, într-o mică enciclopedie de date, de antroponime, de toponime, o adevărată mixtură de cuvinte şi sintagme inedite, ca spre a ne „despovăra" de automatismele cotidiene.

Europa, un concept literar în opera lui Pavel Gătăianţu

În ultimele decenii, interesul studiilor culturale pentru fenomenologia spaţială a reuşit să surclaseze preocuparea tradiţională faţă de timp, ca reper-cheie al discursului identitar. Tot mai des se simte interesul pentru construcţia de spaţii purtătoare de semnificaţii pentru om. Gaston Bachelard subliniază dimensiunea trăită a spaţiului şi raporturile insului cu el însuşi. Conform lui Bachelard, indivizii stabilesc întotdeauna relaţii semnificative cu spaţiul, „de unde interesul acut pentru modurile în care spaţiul devine o dimensiune simbolică a identităţii".[1] În comunităţi spaţiale şi culturale, se poate enumera şi cea pe care o numim Europa, ai cărei membri îşi asumă europenismul drept marcă notabilă a identităţii lor.

Începând cu deceniul şapte al secolului trecut, în literatura iugoslavă s-a petrecut o deschidere în linii mari spre modernitate şi chiar spre postmodernism. O astfel de poezie şi proză a postmodernismului, a suprarealismului şi a avangardei româneşti scrie cel mai de seamă dintre scriitorii generaţiei mai tinere din Voivodina, Pavel Gătăianţu[2]. El singur afirmă: „Pe mine mă

[1]Spiridon, Monica (2006). *Inventând Europa – identităţi şi frontiere (I).* Observator Cultural, Nr. 60-61/20 aprilie- 3 mai, http://www.romaniaculturala.ro/articol.php?cod=7273

[2]Pavel Gătăianţu s-a născut la Locve-Sân-Mihai în 15 decembrie 1957, Banatul sârbesc. Şcoala elementară a terminat-o în satul natal iar Liceul economic la Alibunar. Este absolvent al Facultăţii de Ştiinţe Politice a Universităţii din Belgrad. A lucrat ca profesor la Liceele din Alibunar şi Vârşeţ (a ţinut cursuri de psihologie generală şi filozofia marxistă). În anul 1986 se angajează la Postul de Radio Novi sad, redacţia în limba română. În perioada anilor 1987-2000 lucrează ca analist mass-media la sediul Partidului Comunist din Voivodina din Novi Sad. După transformarea acestuia, peste noapte în Partidul Socialist din Serbia revine la Radio Novi Sad unde lucrează şi astăzi ca redactor la emisiuni culturale (din anul 2003 redactor responsabil, sector cultură). Timp de 12 ani de zile nu aparţine nici unui partid politic şi se declară intelectual independent. „Militant al românităţii", proeuropean după vocaţie este unul din fondatorii şi primul preşedinte al asociaţiei non guvernamentale *Comunitatea Românilor din Iugoslavia* (1990-1994). Membru al Societăţii Scriitorilor din

interesează foarte mult postmodernismul şi mă consider un poet european”[3]; Cezar Ivănescu afirmă despre Gătăianţu că este „format ca poet în acest formidabil creuzet cultural multinaţional care a fost Iugoslavia, Pavel Gătăianţu, ca şi Ioan Flora, scrie în fapt ca un poet european.”[4]

Războaiele din ultimul deceniu al secolului trecut l-au inspirat să scrie volumul *Europoeme*, care l-a făcut cunoscut nu numai în Voivodina, ci şi peste hotare, poeziile lui fiind traduse în mai multe limbi străine (Popović 2004: 7). Prin proza şi poezia lui Pavel Gătăianţu înţelegem o ruptură, o negaţie radicală a tradiţiei culturale şi aspiraţia spre o absolută înnoire a limbajului. Putem observa un refuz al convenţiilor de orice fel, o afirmare a necesităţii de sincronizare cu ritmul vremii, a spontaneităţii şi deplinei libertăţi a spiritului: *„*mai sunt şi alte ţări şi alte oraşe/ în restul Europei unde etnicii/ geloşi ca pisoii din Italia/ îşi ucid soţiile de weekend/ sau înjură în limba maternă/ contribuind astfel şi ei la/ ordinea de zi a Parlamentului/ European” (*Europa*, p. 10). Formele de curaj verbal, drept consecinţă a evaluării societăţii supuse unor schimbări violente generează un tip de literatură lipsită de inhibiţii: „Lirica de ţinută civică, europeană prin excelenţă, cutezantă demersului poetic, expresia nonconformistă şi dens protestatară pe întregul ei cuprins, îl legitimează pe Pavel Gătăianţu, poet şi gânditor [...], unul dintre cei mai cunoscuţi [...] în Voivodina, opera sa fiind apreciată în România de o critică literară exigentă, adesea neîndurătoare, lirica sa aşadar, îl legitimează ca pe un suprarealist, contestatar. Scriitor care a văzut cu ochiul său de artist mai multe războaie duse pe teritoriul fostei Iugoslavii, îşi orientează tot mai ferm scrisul către reportaj, prelungire firească a poeziei pe care o înţelegea ca pe o descripţie crudă, nefardată a realităţii cotidiene şi a oamenilor care făuresc această realitate. Devine unul dintre cei mai cunoscuţi jurnalişti ai perioadei, unul dintre principalii reprezentanţi ai neoavangardismului în Banatul sârbesc. Conceptul de Europa, spre care „se îndreaptă cu asalt şi năvală poetică, dar nu lipsit de simţul datoriei civice şi o conştiinţă realmente europeană, acumulate într-o viaţă de gazetar şi literat de excepţie, fin observator al firii şi faptelor umane”[5], este folosit des în opera sa. Mai întâi apare antologia *Europoeme* la Editura I.N.S.C.R din Iaşi în 1998 în care poetul se pune de partea periferiilor, a naţiunilor „periferice care s-au lansat în căutarea unor tactici apte să le facă recunoscute şi acceptate ca membre de drept ale prestigioasei familii europene”[6]. Adept al europenismului, apare volumul bilingv de poeme (în limbile română şi maghiară), intitulat sugestiv *Europa* şi apărut în 2005, la Editura Tibiscus din Uzdin. În acest volum, poetul are „senzaţia că vrea să lase în urmă o povară, cătuşe imaginare, un sentiment mistuitor, privind parcă mânios în urma sa, aidoma tinerilor furioşi din cea de-a doua jumătate a secolului trecut, cultivând răzmeriţa spirituală, abandonată şi iarăşi reluată cu obstinaţie de altă generaţie din inima Europei”[7]. Individualitatea etnică pare a se rătăci în într-o simbolică instituţie coagulantă, ea însăşi rătăcind, mai apoi, într-o pastă globalizantă: „La Casa Poporului m-am simţit/ ca şi Elix cotoiul rătăcit/ pe străzile Romei” (*Europa,* p. 5).

Voivodina, Uniunii istoricilor Bănăţeni cu sediul la Timişoara, membru al Uniunii Scriitorilor din România şi membru al Academiei Internaţionale „Mihai Eminescu” din anul 1997.

[3] Tolvai, George, într-un cuvânt „rostit în Programul serial al Radioului Novi Sad” (apud Popović, V., *Pavel Gătăianţu. Contribuţii la monografie*, INED Co, Novi Sad, 2004, p. 77).

[4]http://o-carte-pe-zi.com/calendar-de-carti/3martie/pavel-gataiantu-%E2%80%9Evantul-toamnei-ed-%E2%80%9Emacarie-targoviste-2006prefata-de-cezar-ivanescuvictor-sterom/08 Martie 2007 – Pavel Gataiantu: „Vantul Toamnei”, Ed. „Macarie”, Târgovişte, 2006,Prefaţa de Cezar Ivănescu(Victor Sterom)

[5] http://www.observatorul.com/articles_main.asp?action=articleviewdetail&ID=3732, Pavel Gătăiantu: *Poeme la portile redutei*.

[6]Spiridon, Monica (2006). *Inventând Europa – identităţi şi frontiere (I)*. Observator Cultural, Nr. 60-61/20 aprilie- 3 mai, http://www.romaniaculturala.ro/articol.php?cod=7273

[7] http://www.observatorul.com/articles_main.asp?action=articleviewdetail&ID=3732

Poemele sale, „europoemele", poemele în proză, „politicopoemele" taxează realitatea morbidă şi dezumanizantă. O sincopatică înşiruire de cuvinte, o rostire impersonală egală fixează această lume inversată („*lumea ca pradă de război"*) (Agache 2001: 28) din care vrea să evadeze, pentru a deveni „un international man. Cu mănuşi albe. Cu paşaport. Cu havana tăiată-n două" (*Europoeme*, p. 36) sau să supravieţuiască războaielor de la sfârşitul secolului trecut din fosta Iugoslavie, cu „două pâini" în braţe şi cu „sentimentul naţional" în suflet. Pentru Gătăianţu, războaiele în această parte a Europei nu sunt „decât o simplă replică la zeii noştri tereştri care conduc lumea" (*Antrenament pentru ogari*, în volumul *Europeme*, p. 165) iar el, „Pavel Gătăianţu, fiu de ţăran în secolul douăzeci,/ undeva în Europa de Est" sau „în Europa modernă, undeva în est/ spre sfârşitul mileniului al doilea" (*Europoeme,* p. 166) încearcă să-şi „oblojească rănile" şi să fie „pregătit pentru marşul final" (ibidem). Poemul *Europa* din antologia *Europoeme*, este o călătorie simbolică în Anglia, în „inima Europei", în Elveţia „o Micro- Europa", concluzionând că „Europa Centrală este o creaţie artistică" (*Europa*, p. 47) ce aglutinează Balcanii şi Occidentul.

„Proza poetică are [...] implicaţii suprarealiste. Opunându-se sintagmelor literar-poetice, Pavel Gătăianţu şovăie între expresionism [...] şi un suprarealism violent. În încercarea de a-şi construi individualitatea-i poetică, Gătăianţu adoptă formula pseudopoeziei cu caracter contemplativ, căutând miraculosul, frapantul, rezultate din ireal şi suprareal" (Popa, 1997: 319). În proză[8], Pavel Gătăianţu îmbină umorul şi spiritul de observaţie, rafinamentul intelectual şi fantezia, gustul pentru absurd. La fel combină modernismul tinzând către rigoare formală şi suprarealismul particularizat prin accente expresioniste, în direcţia cultivării grotescului şi a violenţei imagistice metamorfozate în tropi postmoderni: „În opera lui Pavel Gătăianţu sunt perceptibile modificări importante în maniera de a scrie, [...] apare o destructurare semantică şi sintactică a textului. Caracterul simbolic al prozei şi poeziei lui Gătăianţu îi oferă cititorului libertatea de a putea explora adâncimile textului. Citite în literalitatea lor, versurile par să trimită fiecare la altă realitate: ele îl şochează pe cititor" (Popović 2004: 6). În general, este vizibilă căutarea senzaţiei de dinamism în care demolarea trecutului şi prezentului în numele unui viitor bazat pe adevărurile civilizaţiei maşinii este violent exprimată: „Unii se spânzură la sediul agenţiilor de presă, comunică Reuter. Alţii-şi pun viaţa în pahare, anunţă Asocieted Press International. La radio, în studiou, crainicul îşi împuşcă din senin colaboratorul muzical. Pe viu îl împuşcă. Lângă frigiderul din bucătărie plânge, cu lacrimi de cauciuc şi hohote fictive, robotul. Îmi spui de vrăjitoarea care-şi mănâncă bobii. Despre poemele lui Ioan Flora. Miroase a seminţe de dovleac, prăjite. Combinele filmate vin spre tine cu recolta în ghiare. Să te cuprindă. Să-ţi intre în esofag şi tegumen şi pancreas. Poezia-ţi zvâcneşte-n pahar ca schweppes-ul" (*Europoeme,* p. 9).

În cartea *Atentat la ordinea publică*, forma experimentată vrea să instituie varietatea infinită a conţinuturilor, lumea se mişcă până îşi pierde suflarea, sprea a o lua de la capăt în altă formă; imaginile sale sunt într-o permanentă mişcare, susţinute de simboluri, „funcţionar mărunt/ la un magazin de peşte /[...] (care) punctează zi de zi minţile/ (ale) trecătorilor dimprejur/ Vă propun salvaţi-l trăgând/ cu spatele culisele Europei" (*Ochiul lui mister John* în *Europa,* p. 41). Poemele lui sunt invadate de aluzii la civilizaţia cotidiană, la gesturile defensive pe toate palierele sociale, într-o lume pândită de nuanţate pericole: „În apartamentul prezidenţial/ erau folosite antiseptice/ pentru dezinfectarea podelei,/ mobilei, clanţei la uşă, / lumânări./ Mantaua de bizon zace strivită/ şi tancuri,

[8]În anul 1995 a apărut de sub tipar primul volum de proză a lui Pavel Gătăianţu intitulat *Atentat la ordinea publică*, care va fi tradus în engleză de Mihaela Iorga în anul 2004 sub numele *An assault on the public order*, carte publicată la editura „Tibiscus" din Uzdin. Volumul Balestologie a apărut de sub tipar în 2004.

şi tancuri şi tancuri.// În cadilacul blindat viaţa sa/ a devenit best-seller./ Hârtia suportă orice." Se fac raportări şi la contextul geopolitic, la modernitatea europeană nuanţată ironic, dar şi la elemente de gastronomie postmodernă, parte a imaginii unor lumi marginale, care are, totuşi, acces, la consum: „Negrul, asiaticul şi curva/ strâng cioburile/ dintr-o cameră goală/ în faţa operatorului tv/ pregătindu-se apoi pentru/ acţiunea clipului video/ în care beau whisky/ din butelie şi juice/ de morcovi, castraveţi şi/ fasole verde. Stop, it's the U.S.A" (*The tiger juice*).

Într-o lume care se îndreaptă spre război, lume în care se descoperă atmosfera filmelor lui Kusturica şi sirenele care anunţă aviaţia NATO, Pavel Gătăianţu îşi dozează mânia ce mocneşte, în timp ce „moartea pluteşte în aer" sau protestează sarcastic faţă de destinul sfârşitului de secol. „În inima poetului clocoteşte sângele şi mânia împotriva războiului absurd, ameninţător, chiar lângă inima Europei. Fie că împrumută tonul protestatar al anilor şaptezeci americani" (Mocuţa, 2001: 171-173), fie că filmează dramele consumate pe teatrul de război, ori că îşi face „secţiunea sociologică în starea de spirit", poetul nu poate scăpa de obsesia ţintei, din care se naşte ideea de *performance*, a sfidării, a textelor sarcastice. „Poemele europeide ale lui Pavel Gătăianţu se mişcă pe terenul vieţii. În „Europa" poetului se regăsesc euforia, teroarea, insolenţa, lipsa de onestitate a unei societăţi de consum cuprinse de haos si deznădejde"[9]. Balcanii au fost percepuţi de romantici, precum Shelley sau Byron, ca o parte inalienabilă a unui continent, Europa, astfel Pavel Gătăianţu publică un volum *Din ţara lui Shaban* (2006) unde a rătăcit cu gândurile în „mantaua numită Balkan", care descoperă o ascunsă ură faţă de cei care separă tranşant pe de o parte Europa, şi de cealaltă parte aria periferică a Balcanilor, o regiune careia i se atribuie suprafeţe şi dimensiuni imaginare extrem de diverse, Balcanii au „devenit muzeul exotic al Europei occidentale moderne"[10]: „Ca o potaie jigărită/ sau o rătăcită oaie/ an de an mă plimb/ cerşesc prin trista-mi ţară/ numită Shaban/ în care prostimea nu mai biruie/ greutăţile de neam/ şi izbânda nu mai vine şi acest pogan ne este rege/ şi marele shaman […] îl spălăm într-un lighean,/ clocotim împreună cu el/ în apa aceluiaşi cazan/ unii zic – apa libertăţii,/ alţii zic – robia lui Traian/ pentru că nu ştim unde e ascunsă/ cheia cetăţii/ poate în buzunarul/ din mantaua numită Balkan/ şi degeaba stăm de vorbă cu toţii/ şi degeaba ne închinăm/ marelui shaman/ pe câmpia libertăţii." (*Din ţara lui Shaban - răspuns la Scrisoarea III*). „Itinerarul geografic trece firesc prin Europa şi ajunge în America sau Asia, omul – indiferent că trăieşte în Bucureşti, Neptun, Moscova, Curtea de Argeş, Iaşi ori pur şi simplu în Balkan"(Albu 2010: 96). Europa unită se instaurează încet-încet ca un mit modern pe care unii îl trăiesc, la care alţii aspiră, iar altora le este indiferent.

Bibliografie

Agache, Catinca (2001). *Repere ale literaturii române din Voivodina*, „*Cronica",* nr. 4, aprilie 2001, Iaşi, pag. 28.

Albu, Mihaela (2010). *Postmodernism românesc în Voivodina: Pavel Gătăianţu* apud *Studii de Ştiinţă şi Cultură*, Arad, nr. 3 (22), 2010, p. 96.

Almăjan, Slavco (1987). *Versiunea posibilă*. Antologia poeziei româneşti din Iugoslavia 1947-1987. Panciova: Libertatea.

Diaconu, N. (1983). *Petru Cârdu: Pronume.* Craiova: „Ramuri". Nr. 3.

Gătăianţu, Pavel (2004). *Balastologie : manual alternativ*. Panciova: Libertatea.

[9] http://www.observatorul.com/articles_main.asp?action=articleviewdetail&ID=3732 Pavel Gătăianţu: *Poeme la porţile redutei.*

[10]Spiridon, Monica (2006). *Inventând Europa – identităţi şi frontiere (I).* Observator Cultural, Nr. 60-61/20 aprilie- 3 mai, http://www.romaniaculturala.ro/articol.php?cod=7273

Lăzăreanu, Simeon, Octav Păun (1995). *Intrarea în casă. Antologia poeziei româneşti din Iugoslavia*. Bukureşti: Editura Fundaţiei Culturale Române.

Mocuţa, Gheorghe, (2001). *Pavel Gătăianţu.* Nr. 1-2-3/2001 *Revista Arca*, Arad.

Popa, Ştefan, N. (1997). *O istorie a literaturii române din Voivodina*. Panciova: Libertatea.

Popović, Virginia (2004). *Pavel Gătăianţu. Contribuţii la monografie.* Novi Sad: Editura Ined Co. Şi Departamentul de Limbă şi Literatură Română, Facultatea de Filozofie.

Popović, Virginia (2006). *Petru Cârdu, Pavel Gătăianţu şi negarea artei radiţionale: avangarda în literatura română din Voivodina.* Arad: Arca. Nr. 4-5-6. p. 160.

Radulović, S. (1982). *Pronume indicative*. Beograd: „Književne novine". Nr. 657. XXXIV, Belgrad.

Rotaru, Ion, (2000): *O istorie a literaturii române. Poezia românească de azi în Banatul sârbesc,* „*Tibiscus"*, Uzdin, nr. 5 (1/2).

Stancu, Valeriu P. (1997). *Decupaje şi experiment*. Iaşi: „Revista română".Nr. 1 (6).

Esteticul militant. Pavel Gătăianţu

Motto: „Mişcaţi cu privirile voastre/grinzile acoperişului,/pe eşafodul istoriei/ce se plimbă şi astăzi/nesigur pe sfoară" (Pavel Gătăianţu, *Steagul dintre grinzile acoperişului).*

Aşa cum se întâmplă în literaturile popoarelor în general, şi literatura română din Voivodina îşi are rădăcinile în literatura populară, numai că ea a trebuit să refacă, într-un secol şi jumătate, o istorie parcursă de-a lungul multor secole în alte spaţii culturale. Tradiţionalismul, clasicismul, elementele romantice şi simboliste, modernismul şi postmodernismul – toate aceste formule estetice apar într-o succesiune rapidă, păstrând, în mod benefic, sedimente care se transmit de la o etapă la alta şi care dau un sentiment de unitate în conexiune cu literatura română şi cu cea europeană. Unul dintre reprezentanţii foarte importanţi ai ultimei etape, postmodernismul, este Pavel Gătăianţu, care, prin arta sa literară, dar şi prin publicistica lui, prin alte forme de exprimare neconvenţională (art-performance), rupe legăturile cu tradiţionalismul clasicist din necesitatea de racordare la societatea post-industrială care impune alte structuri sociale, modificând vechile structuri antropologice: „În opera lui Pavel Gătăianţu sunt perceptibile modificări importante în maniera de a scrie (versul liber, distorsionarea sau chiar renunţarea la formele prozodice tradiţionale), distanţa polemică faţă de tradiţia culturală, destructurarea semantică şi sintactică a textului (Popović, 2004: 6). Artistul îşi asumă realitatea de acum şi, într-o anumită măsură, de aici, pentru că „între diversele aspecte ale realităţii care corespund diferitelor puncte de vedere, se găseşte unul din care derivă toate celelalte şi care e presupus în toate celelalte. Este cel al realităţii trăite" (Gasset, 2000: 38). Datorită lui, poezia postmodernă depăşeşte cadrul minoritar voivodinean, intrând în circuitul universal.

Odată cu debutul volumului din 1984, *Şarpele bărbierit,* ciclu poetic reluat în volumul *Europoeme,* poezia sa se înscrie în avangarda contestării tiparelor, face apel la dicteul automat suprarealist, la procedeul colajului – tehnică tipic postmodernistă, ruralul şi urbanul se amestecă, regnurile, de asemenea: „Acasă, plugul ară singur. Calului i-a pus un Wockman la urechi. A înnebunit de-atâta dans la discoteca locală. Fără copite. Fără coamă. Fără craniu" (*Ţăranul fusese ridicat direct din pustă,* p. 27*),* iar acest haos socio-poetic (destructurarea) se re-ordonează pe alte fundamente în volumele ce vor urma. Prozaismul, trăsătură insinuată deja în modernism, se prelungeşte şi în postmodernism – consecinţă a unui alt ritm de viaţă, urbanizat şi industrializat, al cronologiei presante, nu prea generoasă cu ipostazele nostalgice, lirico-melancolice. Poezia română din Voivodina are, deja cu acest volum de debut, un reprezentant consistent, care va confirma valoarea iniţială şi o va nuanţa prin alte forme de comunicare în domeniul prozei, al poeziei, al teatrului, al publicisticii, al manifestărilor sinestezic-postmoderniste din performance-arte şi care va pătrunde în spaţiul artistic românesc şi european. În anul 1998 publică antologia *Europoeme,* o opţiune declarativă fără echivoc a cuiva care a trăit experienţe politico-istorice de criză, cărora le-a urmat o lungă şi nebuloasă tranziţie. Ca formă de salvare, de refugiu şi de demascare a ales *cuvântul:* „O mare criză, o mare abstinenţă în lume. Caişii în pârgă. Bănuţii de pe umărul defunctului. În Australia s-a scumpit piatra. Blănurile în Norvegia. Ţăranii înghit bucăţile de ziar unde sunt publicate preţurile" (*IX,* p. 15). Spiritul se dizolvă în materia obsesivă, iar recuperarea lui se face prin utilizarea aceloraşi arme: enumerarea materială, decupajul din banalul cotidian care duce această lume superficială în derizoriu. Ironia este implicită,

spectacolul lumii este caricaturizat tocmai pentru a discerne şi a recupera câte ceva dincolo de masca perfidă a lumii contemporane.

Volumul *Umărul lui Sisif* rafinează stilul metaforic din volumele precedente, alternând, în titlul celor două părţi ale volumului, *Roşu persan* şi *Alb permanent*, simbolistica cromatică a unui temperament tumultuos cu pastişizarea micilor gesturi ceremonioase din evenimentul cotidian, temele grave ale raportării la noţiunea de „patrie" cu teme frivole. Prima parte stă sub umbra roşie a războiului iugoslav recent, evocat prin sugestii fugare, niciodată victorios în faţa vieţii explozive. Poezii precum *Patria a dezertat, Voevod de Superman, Oci de ie, Pasărea măiastră* se constituie într-un dialog, monolog, duios, ameninţător cu România, în care se identifică drept „pasăre pierdută de neam" (p. 18). Nu doar Poetul, ci omul, în general, este regele plin de frustrări al unui univers personal, clădit pe succese şi eşecuri: „Am numai amintiri goale cu imagini/ şi personaje de-a valma/ iar în fiecare din noi zace un rege/ care şi-a pierdut coroana" (*Patria a dezertat,* p. 9). Epuizarea interioară şi cea exterioară aruncă o notă neoromantică a comuniunii om-natură: „Nici măcar primăvara n-o mai simt/ ca primăvară/şi nu mă mai bucură cum pretind – / călcâiele lăţite precum anii/ îmi cad peste tocurile pantofilor/ şi tânguind mă secătuiesc/ pe un covor din ace de pin" (Ibidem). Scris la început de mileniu trei, volumul, în limbaj postmodern, aduce omagii demitizante celui trecut, dar şi celui abia ivit, unul sfârşind, altul începând sub auspiciile sexului exacerbat, el însuşi golit de mister, automatizat, degradat: „-Bună dimineaţa tanti Maria/ am intrat în secolul XXI poluat./ Vă rog vărsaţi compoziţia/ deasupra corpului meu decapitat/ şi dintr-un ibric turnaţi/ cafeaua pe buric/aroma tanti,/ aroma sexului contează/ în circul/acestui sfârşit de veac" (*Secolul XXI,* p. 10). Străzile Belgradului, scenariu cinematografic în plan îndepărtat – un cortegiu funerar însoţit de Henry Kissinger, flashuri crude - copii „poticniţi pe lamele cuţitelor" alături de „neveste de demnitari cu ochelari negri, totul *în stilul prozei soft,* dând mereu la o parte cortina grea a gesturilor grave, ca pentru a lăsa loc salvării în falsul derizoriu. Poetul are visul unei generaţii necontaminate de ideologia comunistă, care trage clopotele după „primăvara bombardată"; necontaminarea este, totuşi, o iluzie atâta timp cât poţi să te sustragi mediului doar în „*pub*-ul irlandez", ascultând REL şi cântând balade la saxofon" (p. 17). Figuranţi ai unui decor agresiv, urmele, nefiind recunoscute, se doresc anulate, pentru că precum „cuvântul e pentru omul primitiv oarecum însuşi lucrul numit, survine trebuinţa de a nu numi obiectul înfricoşător asupra căruia a căzut tabuul" (Gasset, 2000: 51). Poveştile de dragoste continuă pe scena unui război imposibil de controlot, iar ameninţarea plutind în aer nu face decât să stimuleze dorinţa continuării vieţii: „Alarma antiaeriană/ îmi aminteşte de sticlele/ cu bere neagră şi de ea/ care-mi spunea/ că ne putem vedea/ în fiecare săptămână până când/ nu vom fi terminaţi de-un/ bombardament ca victime colaterale./ Berea neagră ne va acoperi părul/ şi maxilarele/să nu mai facem spume la gura/ înveninatelor noastre cuvinte" (*Old gold/dark beer*, p. 21). Istoria veche şi cea nouă fuzionează: Valul Roman al lui Domiţian, de lângă Sân-Mihai, cetatea Cubinului, concrete pietre de hotar sunt înlocuite de sufletele pierdute în războiul iugoslav, borne emoţionale proaspete (*Garduri de protecţie,* p. 22*); „*călăreţul din centrul oraşului", simbol al unei istorii glorioase, „s-a micşorat de frig", de frigul istoriei, eroul murind în flăcări „de atâta demnitate" (*Idoli şi incendii,* p. 23) – nimic altceva decât o prabolă condensată a unor evenimente contemporane. Viaţa şi moartea îşi continuă marşul îngemănat, dar atâta timp cât moartea nu bântuie singură, ci umbrită de bucuria vieţii, nici războaiele nu pot atrofia dorinţa de a întâlni ziua de mâine: „Războiul – nunta/ din piaţa publică/ unde taraful cânta în ritmul/ explodării bombelor/ îngrijorându-l pe Eliade/ de cuplarea obiceiurilor/ păgâne şi creştine" (*Ţinta,* p. 24). Ironia diluează mereu gravitatea evenimentelor, facilitând înfruntarea lor. Războiul local se desfăşoară pe fundalul unei lumi minate de conflicte – la Santiago de Chile, la Piongiang, la Djakarta – ziduri vii „distruse în primăvară" (*Poemul poliţaiului,* p. 26). Destinul trist al emigrantului plecat de după cortina de fier într-o „afurisită de diasporă" (*Vânzător de treninguri pentru elefanţi*, p. 28) se intersectează cu cel al soldatului în rezervă trecând podul Jejeli din Novi Sad *Industria disperării,* p. 31), fiecare spre câmpul său de luptă, lunecând spre lumi ostile care-i vor

restructura ori ucide. Rădăcinele unei întregi istorii catastrofale pentru destinul unei mari părţi din omenire sunt transpuse înntr-un microscenariu rustic şi anulate cu înţelepciune seculară, formă de educaţie mai eficientă decât orice strategie pedagogică: „printre sperietoarele şi macii înverziţi/ zăream un chipiu soios din anii douăzeci/ şi-o faţă de vărsat cu niscaiva barbă/ cum trăgea stângaci cu coasa/ prin lanul de orz./ (Am aflat mai târziu că el/ tăia cu gestul vorbele/ ce nu-şi aveau sensul/rostul)./ Credeam că este boactărul/ din hotarul Sân-Mihaiului/numai că bunicul mi-a limpezit apele/ -Lasă-l amarului pe moş Lenin/ că e plin de venin/ iarăşi a buctat sărmanu" (*P. G. La patruzeci de ani, copil,* p. 33). Într-un poem ca *Unde greşeşte Hannah Arendt* (p. 37) răspunsul ar fi că ea greşeşte atunci când se adresează celor care nu sunt pregătiţi să o asculte ori capabili să o înţeleagă.

Partea a doua, *Alb permanent,* lasă în urmă războiul, în favoarea ritmului de viaţă cotidian, a fericitei banalităţi a gestului, în spatele căruia se ascunde, cum însuşi autorul mărturiseşte, într-o *ars poetica*, asumata brutalitate a dezvăluirilor: „Poezia mea e dură/ cu sapa de fier de la ţară/ ce taie ţărâna suferindă/ şi-ţi rămân doar buruienile/ în mâini – unica mea povară" (*Poem cu caldarâm în loc de titlu,* p. 66). Universul compensativ la viaţa reală, al cinematografului, e o mică dezamăgire între multele dezamăgiri ale vieţii; imaginile perindate pe ecran sunt expresia unei lumi urâte, astfel că „Am ieşit apoi în hol,/ eu şi Pluto,/ cu o bucată albastră de cer în dinţi/ cu ochii umezi ca de iapă murgă/ un câine imaginar de scenă/ şi un nebun imaginar de circ/ cu gândul să reparăm un colţ/ desprind de soare" (*Stranie nu era frica mea, ci poziţia pe care o luasem noi doi în spaţiu,* p. 43). Lenin apare şi în această parte a doua, răfuiala din copilărie continuă şi-n mintea adultului, poate ca o mare dezamăgire niciodată uitată: „Soţia mă ceartă iritată: « - Du-te şi îl strangulează pe Lenin/ de o sută de ori, dar lasă-mă/ în această dimineaţă să ascult greierii/ în timp ce razele de soare/ îmi mângâie părul oxigenat!»" (*Lenin şi T. Rex între pioneze,* p. 46). Dragostea şi tribulaţiile ei e prezentată în registru ludic şi grav: lumea populată a bucătăriei, având ca ingrediente „arborele genealogic" şi „florile perene" e umbrită de amintirea paşilor ei „pierduţi/ în depărtare, de o săptămână/ cu pantofii de caramel" (*Tocană de ciuperci cu smântână,* p. 45), iar materialul poetic e menit ecorcizării iubirii: „Toate cuvintele mele/ sunt nişte păsări de bronz/ ce zboară în jurul/ chipului tău" (*Numele tău,* p. 54). Traiectoria ei „printre cactuşi" lasă urme a căror bagatelizare e iluzorie: „Tensiunea iubirii e doar/ un bulgăre de foc pe retina/memoriei noastre" (*Hip hop,* p. 55). Finalul volumului, cu o ironică *Notă pentru ediţiile viitoare* – destinate Europei de Est, Comunităţii Europene, Statelor Unite ale Americii, Orientului Îndepărtat este un mic îndrumar al adaptabilităţii postmoderne, în care provizoratul este cuvântul-cheie al oricărei construcţii artistice.

Poezia sa, precum proza, stă sub semnul evenimenţialului, banalizat, bagatelizat, ca pentru a-l înfrunta mai uşor, astfel că impactul asupra fiinţei se diminuează: „Versul văzut ca „dispozitiv inepuizabil de figuralizare, care mărturiseşte în rostire despre o grijă persistentă a evenimentului. […] Adică, el face ca înlănţuirea sintactică să intre în tensiune cu nişte raporturi sensibile. Astfel, versul, ca orice figură, produce efecte estetice care afectează receptarea discursului şi provoacă, la rându-le, proceduri interpretative. [..] Astfel, versul desfăşoară întreaga evenimenţialitate a figuralului. Logica formei sale ne arată mai limpede ca oricare alta prin ce anume figuralul implică, spre a impune ineditul semnificaţiilor sale, o întoarcere « originară » asupra limbii şi asupra mişcării discursive « primare »" (Jenny, 1999: 111). Momente-cheie, precum naşterea, iubirea, nunta, războiul, moartea se dizolvă fără aparent mari ecouri în lumea proteiformă a noului mileniu, care aduce din trecut ecouri puternice, fără a figura deocamdată nimic nou salvator.

Proza este altă formă de luptă pentru salvarea libertăţii, mai ales a celei interioare; mass-media, socialul cotidian oferă un surogat de libertate abil manipulată, extrem de invazivă, iar în absenţa raţiunii, natura umană este în pericol, se uniformizează treptat, îşi pierde individualitatea aducătoare de real progres. Volumul *Atentat la ordinea publică* este, de fapt, un atentat lucid la mediocritate. Mici amintiri, gesturi, evenimente frumoase ori dureroase, puternice în plan emoţional pot salva, fie şi temporar, fiinţa de la aneantizare. Celebrităţi (Elvis Presley, Buffalo Bill, Napoleon,

fratele lui Marx, etc.) alături de persoane anonime compune un imaginar animat, care prelungeşte, unitar, interferenţa ruralului cu urbanul, existentă şi în volumul de poezii *Şarpele bărbierit.* Limbajul este unul neobaroc postmodern, care traduce articulaţiile complexe şi dispersia vieţii contemporane: aluzii biblice, advertising, noţiuni din lumea muzicii pop şi rock, din cea a computerelor – totul alcătuieşte un mozaic în care stridenţele sunt forme ludice de protest la adresa stilului amalgamat, eterogen al lumii noastre; scriitorul devine reprezentativ pentru problematizarea alienării care ne pândeşte şi efortul păstrării echilibrului dintre lumea lăuntrică, cât de cât controlabilă, şi cea din exterior, imprevizibilă, fragmentară: „Pavel Gătăianţu încearcă să se încadreze pe sine şi pe om (individ) în general în universul care pendulează între lumea din noi şi lumea din afara noastră, între frământările intime şi realităţi spirituale şi materiale" (Barbu, 1995: 9). Pot fi identificate patru niveluri narative cu care „se joacă" în *Atentat la ordinea publică:* autoreflexivitatea naratorului, povestea paralelă din subsolul paginii, povestea în poveste ori teatrul în poveste şi discursul imaginii grafice. Sunt frecvente descrierile gesturilor pragmatice, alături de indicaţiile regizorale permanente: „După descrierea eroilor mergem mai departe", „Pauză psihologică", „Creaţi-i condiţii pentru dialog", „Adăugaţi imagini portocalii, fâşii de lumină şi ieşiţi din vis", etc. (Gătăianţu, 1995, p. 12, 13, 51, 69) care detensionează povestea, conferindu-i o notă de permanentă ironie. Povestirea unei aventuri erotice *soft* se face odată cu ritualul cafelei: „*Cred că şi vouă cafeaua vi s-a răcit simţitor, să încercăm să o sorbim. Aşaaaa, biinee"* (Gătăianţu, 1995: 8) – universul adulţilor devine univers infantil, în care aceştia fac gesturi uniformizate, într-un ritm impus. Fragmente de amintiri se aglutinează cu un limbaj de astrologie care-l imită, parodiindu-l, pe cel din ziare şi reviste pus în gura unei ţigănci de la Gara de Nord: "Dacă e frustrat şi nu atrage dragostea unei femei, el va căuta ostilitatea ei. Abandonează greu. O amantă are ce să-l înveţe în domeniul modestiei şi al amabilităţii" (Ibidem, p. 10). Povestirea *Experienţa lui Ioan* este una a parodierii ideii de arhetip, o parodiere blândă şi înţelegătoare a poveştii de amor dintotdeauna dintre Maria, Mary, Marija, Marie şi Ioan, Ivan, Jovan, John, Ionas, Janos, Juan: „el, erou de roman, erou de proză scurtă, erou de la coarnele plugului, într-o zi de odihnă la ţară, înainte de a hrăni caii, a luat o mână de făină de porumb (ecologic, facultativ) cu care mângâia până la excitare – ţâţele Mariei" (Ibidem, p. 13). Imagine de proză-poezie în acelaşi timp, topind dintr-un condei spaţii culturale, lingvistice, sociale într-o unică Poveste. Textele sale au o notă cosmopolită a timpului şi locului autorului; *Trei actori principali în căutarea scenariului* şi *Cazuri factografice* abundă de termeni din lumea mondenă anglicizată: *mini-moris, Kent extra long, Bondy (filled chewing gum), Marie Claire, espresso, Gitanes, verify off,* etc. împleticiţi în povestioare erotice ale unei poveşti universale: „Rolurile principale pot fi interpretate de studenţi sau chiar de tipii « între două vârsrte »" (Ibidem, p. 22) şi flashuri umanizante în lumea amintirii, singure fragmente de viaţă reală ale secretarei de la Zürich, absorbită în lumea calculatorului. În lumeas personajelor „sfârtecate din real sau chiar uneori inventate" (Ibidem, p. 53), câte un personaj devine, spontan, „cvasinaratorul", cum îl numeşte autorul însuşi, care-i permite cu graţie să i se substituie. În lumea „factologiei" se mai strecoară câte un *vis oranj,* adevărat poem postmodern al visului la întâlnirea cu realul, care transformă o întâlnire aparent banală într-o poveste de dragoste ori elogiul surprinzător sentimental adus artei povestitului, de fapt, artei în general în metapovestea *Poveste TU.* Scriitorul este el însuşi o făptură miraculoasă şi iubitoare de inedit, oficiindu-şi ritualuri nocturne: „Scriitorii, aceşti descoperitori de miracole, pasc şi nasc cărţi, beau lapte negru şi se văruie pe boturi ca nevăstuicile când ies din prundiş la miezul nopţii din filmele hollywoodiene" (Ibidem, p. 99). Mici ori lungi discuţii amicale, colegiale dovedesc preocuparea „emiţătorilor" pentru ceea ce se întâmplă în cultura română – *Derularea filmului cotidian, Cea mai scurtă poveste din Banat.* Parodierea marketingului în tabelul intitulat *Teme pentru acasă* (p. 48) anunţă una din temele favorite din volumul ulterior, *Balastologie.* La subsolul paginii se desfăşoară o poveste erotică, în engleză şi în română, parodiind stilul ştiinţific referitor la tehnica penetrării, apoi un dialog banal sentimental între un EL şi o EA, ce semnifică tocmai lipsa sentimentului, ca totul să

se sfârşească cu povestea Albei a Zăpada şi a lui Moş Martin – postmodernism în morfologia basmului - întâlniţi în aceeaşi pseudo-naraţiune.

Aşadar *cazuri, studii, caractere* - după cum spune şi subtitlul, este o pastişă neorealistă realizată în coduri baroce postmoderne despre faliile din viaţa noastră interioară şi exterioară, despre mica lume a pământului natal care capătă proporţii mitice, şi despre marea lume care se bagatelizează prin preocupările stereotipe în raport cu consumismul.

Volumul *Balastologie* apărut în anul 2005 continuă investigarea socio-psihologică în cheie postmodernă, la intersecţia eseului sociologic cu arta literară, a lumii noastre fragmentate, inter- şi multiculturale, pline de sincope cărora trebuie să le facem faţă fără a ne dispersa, de această dată propunând soluţii de „simplificare" a vieţii contemporane. Pavel Gătăianţu diagnostichează balastul şi impune noţiunea de *balastologie,* cu etimologie, definiţie, obiect de studiu, interdisciplinaritate, fiecare articol-capitol având şi o bibliografie de referinţă: „Balastologia s-a desprins din ecologia umană ca nouă disciplină ştiinţifică la începutul secolului XXI. [...] studiază cu ce este împovărat individul în societatea contemporană, ca şi în trecutul ei, şi căutarea căilor de despovărare dintr-o perspectivă ştiinţifică" (Gătăianţu, 2005: 11). Faţă de volumul precedent, *Atentat la ordinea publică,* vocea sociologului este mai puternică în raport cu literaturizarea. Într-o lume care îşi formează o nouă mitologie bazată pe coca-cola şi blugi, pe ideea de marketing, pe reinvestirea fondurilor, pe o altă comunicare între lumi: „Gândeşte local (citeşte naţional) şi acţionează global" (Ibidem, p. 16), secretul succesului este renunţarea la armura tradiţiei, văzută ca trecut lipsit de viaţă) în favoarea unei actualităţi îndrăzneţe. Un loc aparte îl ocupă analiza sindromului posttotalitar – individul suferind de această maladie fiind mai vulnerabil în faţa cinismului pieţei mondiale, mega-scena *art-performanece*-ului nostru cotidian. Acesta (cinismul), fiind de neînfrânt, adaptarea, ca formă de inteligenţă, trebuie să primeze. Omul posttotalitar îşi continuă alienarea, care o transferă din interior (în timpul unui regim totalitar) spre exterior, pentru că el continuă să trăiască sub presiunea mentalităţii totalitariste, dar într-un decor democratic. Autorul realizează radiografii scurte, dar pertinente, ale minoritarului, condiţie pe care o cunoaşte din interior - dubla alienare a acestuia, aparţinător a doua spaţii culturale, neaparţinând nici unuia, manipulat din două direcţii, „fără a recurge pe faţă la mijloace de constrângere, lăsând şi cultivând chiar la subiecţii în cauză impresia că acţionează conform propriilor interese. [...] Fără un suport extern, minoritatea poate face puţin pentru menţinerea ei" (Ibidem, p. 24); de asemenea, „tragedia tuturor minoritarilor este că ei se ghetoizează la nivel cultural prin organizarea diferitelor manifestări, de care populaţia majoritară nu are strictă nevoie" (Ibidem, p. 39). Interesantă este observaţia pe care autorul o face cu privire la rolul ONG-urilor, care „acţionează mai ales în societăţile în care clasa medie nu este puternică, conform unei politici bine stabilite din exterior" (Ibidem, p. 25) – succesul fiind relativizat, în funcţie de context. Nu lipseşte nici aici, precum în volum anterior, comunicarea prin imaginea grafică, ironică şi autoironică, estompând gravitatea discursului din *Doleanţele românilor bănăţeni.* Condiţia minoritarului, tranziţia, „ecranocraţia" – un termen excelent ales pentru a sugera dictatura mass-media, manipularea, simplificarea în sens negativ a spiritului, descurajarea opiniilor proprii, lumea corporatistă – adevărat stat multinaţional ori stat în stat, contaminarea urbanului cu ruralul şi invers sunt subiecte universale care fac trimitere spre societatea de consum.

Noua „mitologie" a urbanului care contaminează tot mai mult şi ruralul se va dovedi caducă; raportarea la valorile universale este o modalitate de identificare a „balastului": „Dacă am lua cărţile publicate de Socrate, Platon şi Aristotel şi până astăzi, şi le-am zidi, am clădi cea mai redutabilă cetate. Cetatea înţelepciunii, care, fără-ndoială, ne va putea salva. Iată o posibilă idee pentru rolul poeziei în mileniul III" (Ibidem, p. 21). Nu scapă comentariului coroziv nici literatura populară, şi pe bună dreptate, scenele *horror* ale literaturii populare devenite bibliografie şcolară, practicile de exorcizare asemănate cu Dracula-land, etc. – prilej de a-şi exersa înclinaţia spre demitizare, tipică atât postmodernistului, cât şi sociologului. *Calendarul agrar din anul 1907* – capitol cu două subtitluri:

Omul chibzuit de ieri şi de azi (Treburile gospodăreşti pe luni), apoi cel intitulat *Meşteşuguri, jocuri, ocupaţii (1960), Ţuică mix* sunt forme de intertextualitate şi de rural animat, aduc în prezent un trecut cu ritmuri lente, arhaice şi un limbaj pe măsură, faţă-n faţă cu o contemporaneitate care şi-a pierdut tihna. În *art-performance*-ul globalizării, sunt aparente flashuri exotice, decorative dinspre trecut spre prezent, însă ele reprezintă, totuşi, mici insule de memorie culturală. Dincolo de demitizările autorului, voite, societatea de consum, la fel de voit, dar cu alte scopuri, aduce sărbători golite de semnificaţie (oricum, vor trece multe generaţii până la a le autohtoniza), dar stimulative pentru consum- Valentine's Day, Halloween, etc.

Nu scapă ridiculizării, în stil swiftian, mania cercetării şi rezultatele faimoaselor echipe de cercetători care verifică rezistenţa bideurilor, spectacolele de sunete fiziologice, pieţele de vechituri – altă formă de memorie colectivă -, experimentele cu LSD,consecinţele libertăţii dirijate: „Extinderea libertăţii este extinderea capitalului şi distrugerea sistematică a tradiţiilor, de la cele ale indienilor americani până la folclorul local, standardizarea şi tipizarea produselor, o permanentă desfacere – deconstrucţie" (Ibidem, p. 79). Civilizaţia modernă se întemeiază pe destrămarea celei vechi, nu pe fundamentele acelia, fapt ce o face vulnerabilă. Un elogiu mascat este adus trupei de teatru de amatori din Sărcia – *Cea mai diletantă trupă de teatru din Balcani -,* ştiut fiind faptul că trupele de teatru de amatori au fost un element puternic de conservare a identităţii româneşti în Serbia. Capitolul devine o mică piesă de teatru în naraţiune, în care, precum la Luigi Pirandello, drama personală se confundă cu cea de pe scenă. Viaţă şi artă se întrepătrund până la contopire. Regizor, actori, sufleur, scenarist trăiesc evenimete intense în plan personal, dar trupa continuă să funcţioneze.

Balastul este tot ce rămâne dincolo de necesitate, dar care se insinuează cu caracter obligatoriu în cutumele noastre cotidiene; standardizarea este o formă a deconstrucţiei: „De ce are nevoie individul din zilele noastre în comparaţie cu omul de peşteră? Iar în loc de sfeşnice, talere, mobilier Bidermaier sau Louis al XVI-lea, are nevoie doar de puţină dragoste dumnezeiască. Omul este măsura tuturor lucrurilor şi nu invers, cum ne învaţă societatea de consum" (Ibidem, p. 68). Iată o frumoasă definiţie a balastului pe care nu-l sesizăm ca atare, ci îl luăm drept consistenţă a vieţii. Balastul interior există şi el: „fiecare cu gândul să fugă de balastul biografiilor". Volumul *Balastologie* devine încă un pas în drumul recâştigării libertăţii, dincolo de constrângerile modelor sociale, ale conştiinţei, ale amintirilor, ideea ultimă fiind aceea că adevăratul capital al secolului XXI este cel uman.

Teatrul său experimental – *Sacoul domnului Maniu* – se încadrează în stilul non-conformist, care este şi elementul constant al întregii sale arte. Discrepanţa dintre idealul de viaţă, lupta pentru adevăr, şi realitatea mutilată de inconstanţă, conflictele dintre generaţii, lipsa de principii creează situaţii de un tragism estompat prin ironie absurdă. Dispersia vieţii care tinde spre un „stâlp pământesc" care să-i dea măcar iluzia de certitudine este un laitmotiv al creaţiei sale artistice: „Eu, stâlpul pământesc, cu cele şase puncte cardinale ale sufletului, eu, Atlasul antic sub povara norilor ce lăcrimez de şaizeci de ani în şir, iar lacrimile mele de-abia au atins pământul". Lumea lui Pavel Gătăianţu este cea a invenţiei altor coordonate în toate sensurile, în care cele patru puncte cardinale devin şase, deruta se amplifică, punctele de reper se multiplică, subliniind haosul sub a cărui presiune trăim; a-i face faţă înseamnă inventarea unor alte repere care nu le anulează pe cele vechi, ci le diversifică.

O prelungire firească a celorlalte specii literare pe care le cultivă, cu care alcătuieşte un trunchi comun, este performance-arta. *Recepţia după război, (Coctail postbelic)* în care găsim texte ce pot constitui o adevărată *ars poetica* privind menirea artistului şi a artei sale: „Când sufletul este în pericol/ de moarte… poetul luptă în focul luptei – şi scrie. Scrie nu numai pentru a supravieţui, ci şi pentru a-şi salva sufletul, şi viaţa – sub pielea goală!" Simbioza artă-viaţă, reflectarea uneia în cealaltă face ca podurile dintre arte şi dintre realitate şi artă să devină insesizabile, tocmai datorită adecvării

atitudinii: „Dintotdeauna m-au fascinat cărţile acestor creatori care în faţa faptelor dezgolite ale vieţii stau ei înşişi dezgoliţi, ca pistolul” (Nenadić, 1997: 13). De la marea scenă a istoriei şi a politicii (inevitabil, istoria o face şi politica, poate mai mult decât orice) la scena reprezentărilor artistice drumul este unul nonconformist, creativ, evitând locurile comune.

Ancorat puternic în realitatea timpului şi a spaţiului său, Pavel Gătăianţu nu cultivă, totuşi o lirică angajată (din fericire!), dar interesul şi implicarea sa le materializează în cărţi cu valoare de document în special pentru identitatea românilor din Voivodina: *Locve – ieri şi azi, Biserica din Locve* – piese preţioase într-un mozaic al studiilor comunităţilor româneşti din Serbia în istoria lor mai veche, dar şi recentă; datele despre reforma agrară, evoluţia demografică, evenimentele la care locuitorii au participat şi felul în care i-au marcat, importanţa cultului religios, culegerea de folclor dau măsura calităţilor sale în cercetarea sociologică. *Comunitatea românilor din Iugoslavia* este istoricul lucid al coagulării comunităţii româneşti din Iugoslavia la începutul ultimului deceniu al secolului trecut într-un climat politic inteligent comentat. Formaţia de sociolog îşi spune cuvântul în toate domeniile de activitate, acuitatea observaţiei grefând fericit şi arta literară.

Folosirea tehnicii cinematografice este o trăsătură generală a activităţii sale, organizând imagini stratificate, aparent disparate, în planuri apropiate şi îndepărtate, pe un fundal-ramă, anulând opoziţia dintre viaţă şi literatură; contemporaneitatea, bombardată informaţional, trebuie să inventeze noi tipuri de comunicare (ori să re-inventeze, utilizând şi elemente dintre cele deja existente), oferind senzaţia unei totalităţi prin componente eterogene: „Comunicarea umană este, în mod caracteristic, multimodală, şi în bricolajul semiotic al vieţii cotidiene orchestrăm şi combinăm orice şi tot ce avem la dispoziţie pentru a crea o lume cu semnificaţii ori pur şi simplu pentru a discerne sau a comunica un mesaj” (Preziosi, 1981: 167). În toate demersurile sale porneşte fără inhibiţii, el însuşi mărturisind, într-un interviu: „Nu am complexul scriitorului minoritar şi pot spune că versurile mele pot face faţă atât la Vârşeţ şi Belgrad, cât şi la Bucureşti, Paris sau Berna, dacă vreţi” (Gătăianţu, 1997: 11). Fericita lipsă a complexelor minoritare este, de altfel, unul dintre motivele firescului atitudinilor sale, rupând bariera conformismelor de tot felul, dar nu la modul steril, ci construind altceva. Imaginile sunt deconstruite pentru a reconstrui o nouă semantică şi sintaxă în comunicarea sa complexă, care să reprezinte complexitatea vieţii contemporane; comunicarea sa artistică originală este o permanentă luptă cu dispersia făpturii umane, condamnată la fragmentarismul generat de o succesiune de revoluţii ale secolelor XX-XXI: revoluţia industrială, tehnologică, a cuceririi cosmosului, revoluţii politice şi militare, ecologice – în timp ce spiritul uman, natura interioară a rămas la fel de fragilă, cu aceleaşi nevoi emoţionale.

Bibliografie

Albu, Mihaela, 2010, *Postmodernism românesc în Voivodina: Pavel Gătăianţu*, în „Studii de ştiinţă şi cultură”, nr. 3, p. 92-97.

Barbu, Vasa, 1995, *Pentru gusturi diferite* în rev. „Tinereţea”, noiembrie-decembrie, Panciova, p. 9-10.

Gasset, José Ortega y, 2000, *Dezumanizarea artei şi alte eseuri de estetică,* trad., prefaţă şi note de Sorin Mărculescu, Bucureşti, Ed. Humanitas.

Gătăianţu, Pavel, 1995, *Atentat la ordinea publică,* Novi Sad, Ed. Libertatea.

Gătăianţu, Pavel, 1998, *Europoeme,* Iaşi, Ed. I.N.S.C.R.

Gătăianţu, Pavel, 2001, *Umărul lui Sisif,* Timişoara, Ed. Augusta.

Gătăianţu, Pavel, 2005, *Balastologie,* Panciova, Ed. Libertatea..

Gătăianţu, Pavel în dialog cu Costa Roşu, 1997, în „Libertatea”, nr. 4, Panciova, p. 11.

Jenny, Laurent, 1999, *Rostirea singulară. Studii*, Ed. Univers, Bucureşti, 1999, Trad. şi Postfaţă de Ioana Bot, Prefaţă de Jean Starobinski.

Nenadić, Milan, 1997, *Oglinda* în „Sečanj, nr. 5, p.13.

Popović, Virginia, 2004, *Pavel Gătăianţu,* Novi Sad, INED Co.

Preziosi, Donald, 1981, *Architectonic & Linguistic Signs*, în vol. *Image and Code* (coord. Wendy Steiner) University of Michigan Press.

Imaginile – decor postmodern şi naturalist în poezia lui Ioan Baba

Poezia din Voivodina, pe parcursul anilor a suferit transformari, de la poezia tradiţionalistă la una modernă şi postmodernă, de la poezia suprarealistă şi neoavangardistă la una neonaturalistă pe care o scrie unul dintre cunoscuţii poeţi din acest spaţiu balcanic, Ioan Baba. Poezia lui apare „la cumpăna dintre două promoţii/generaţii, cea a anilor şaptezeci şi cea a optzeciştilor – şi-a creat propriul univers poetic, cerebral şi vizionar, al revers-aversului prezentului" (Agache 2010: 320-321). Poezia lui Ioan Baba e comentată de critici literari sârbi şi români ca fiind una care aduce o prospeţime în peisajul poetic deja saturat estetic de poezie sau de scrieri „ale poeziei despre poezie sau de(spre) depoetizarea sa" (ibidem: 313). Poetul repudiază, în această perioadă, sensibilitatea sentimentală şi dezagregarea bolnavă, romantică, suprarealistă, propunând modele noi de scriere a versului românesc din Voivodina. Decorul poetic e reprezentat de viaţa trepidantă aflată la răspântia dintre două milenii, când în spaţiul balcanic se produc unele transformări sociale, unde societate periclitată de războaie pe teritoriul ex-iugoslav produce imagini poetice inedite, autohtone. Versurile lui Ioan Baba sunt concentrate, ermetice, în timp ce densitatea imagistică are rolul de a sugera ritmul rapid al existenţei, dinamismul vieţii cotidiene. De la celebrarea fiinţei iubite, efectuată într-o avalanşă de imagini fastuoase, aproape delirante, de fior al ineditului incontestabil, la imagini-decoruri „ale unei naturi captive, încremenite" (ibidem: 315): „M-ai năucit cu pletele sublime/ Şi dacă nu ne-om risipi/ Pe-o strună din văzduh/ în eternitate ne vom întâlni/ Într-un culcuş indigenat/ Şi-a lunii raze fără de prihană/ Ne vor vedea iubiţi/ Transpuşi/ În flori ce cresc din furii şi extaze/ când singuraticii sărmani de noi/ Prin grânare lungi vom treiera/ Vom satura tot mustul fermecat/ Acumulat pe-aleea dintre buze/ Pierduţi la o agapă-n doi" (*Agapa în doi*), poezia lui Ioan Baba atinge o treaptă inedită în spaţiul voivodinean - al neonaturalismului, când poezia lui primeşte o altă dimensiune, natura este ridicată la rangul suprem, excluzându-se supranaturalul. Formele şi valorile socio-culturale, etice, estetice, spirituale sunt elaborate în prelungirea unor principii şi scheme ale naturii. La fel se poate explica tendinţa poetului de a explica dezvoltarea societăţii exclusiv prin legile naturii şi ca o teorie etică ce întemeiază noţiunea binelui pe un principiu „natural", adică pe un principiu situat în afara moralei (evoluţie biologică, plăcere etc.), viaţa morală fiind o prelungire a celei biologice.

De la poezia „unei destinderi, a jocului dintr-un răstimp. Între tăişuri şi primejdii, între stânci şi câmpia întinsă [...], poezia care ne indică salvarea, trezeşte speranţa..." (Brajković 1988: 30), la poezia „cu disimulări, incertitudini şi angoase ce provoacă sentimentul difuz al existenţei ameninţate" (Deaconescu 1989: 64-67): „Corpul tău este/ Periclitat de fiarele/ Care masacrează/ Când împărăţia este în primejdie// Aiurezi şi asculţi răcnete de urs/ Observi cum se prăbuşesc vârfurile/ Şi fără vârfuri iată mai puţine prăpăstii..." (*Modele seducătoare*). Tendinţa poetului este de a reproduce natura în mod descriptiv, cu numeroase detalii, opusă atât stilizării, cât şi idealismului sau simbolismului, având influenţe asupra unor curente moderne precum suprarealismul, expresionismul, pictura naivă. Ioan Baba, fără să-şi dea seama, apelează la unele metode pozitiviste, încât reproduce realitatea cu o obiectivitate perfectă şi în toate aspectele sale, chiar şi în cele vulgare; poetul argumentează prin metafore splendide frica de dispariţie a umanului de pe pământ sau a stâlcirii rasei din cauza poluării zilnice: „Iar cine a înghiţit măcrişul intoxicat/ Iată şchiopătează/ Cine s-a adăpat cu venin/ Rămâne cu maţele arse/ Şi înghite moarte" (*Dihonia ţapilor*) – posibile metafore ale suferinţelor ori ale

compromisurilor supravieţurii; sau „Din praf fumuriu/ Unii înalţă palate rezistente la (se)isme// Genele mătură zilnic/ Aerul nociv şi îmbâcsit/ Iar din pădurile noastre faimoase/ Dispar ca un făcut frunzele noastre faimoase/ Iezii se nasc cu două capete" (*Umbra speranţei*). Dacă naturaliştii reduc fiinţa umană la datele sale biologice ca urmare a acţiunii inexorabile a doi factori: *ereditatea* şi *influenţa mediului social*, poluarea va influenţa reproducerea şi se vor naşte oameni şi animale cu anomalii fizice şi morale. Rezultat al acestei concepţii este predilecţia pentru cazurile patologice, fiziologice. Dacă pentru sciitorul naturalist nu există stări sufleteşti, ci numai stări fizice, manifestări ale unor instincte, forme de devitalizare a organismului sau urmări ale unor dezordini organice de natură nervoasă, poetul Ioan Baba întrezăreşte o lumină la capătul drumului spinos: „Începea un drum mai ghimpos/ Şi m-am trezit de frica iadului/ Văzând că (i)realul/ Nu a fost încă evacuat/ Din vis." (*Frica iadului*) sau „Tânjind după niţel aer şi lumină/ Cântecul înaripat/ Zgârâie acum piatra/ Enunţă solilocuri meditative/ Ca-ntr-o surdină/ Vocea-năbuşită şi redusă la tăcere/ Provoacă întrebări externe/ Suplinind perenitatea şi schimbarea feţelor// Când vor începe lucrările de restaurare/ Se întreabă lumea taciturnă/ Cu cap de gâscă sub aripă" (*Cutia de rezonanţă*). Anomaliile urmate de poluarea naturii şi a societăţii l-au încătuşat pe poet într-o lume sumbră, plină de nelinişti, pericole, neîncrederi, lipsit de speranţe, „bandajele textuale ale lui Ioan Baba nu încearcă să tămăduiască prin poezie un univers bolnav, ci mai degrabă sunt menite să conserve, să mumifice amprenta sensibilă pe care poetul o lasă pe lucruri, pe vieţi, pe evenimente" (Coşovei 1992: 3).

Ioan Baba propune în poezia sa o viziune literară *medicală*, care are în vedere precizia analizei şi a diagnosticului său psihologic, în formularea căruia marele scriitor manifestă o deprindere a observaţiei exacte şi minuţioase, deopotrivă cu cea a naturaliştilor: „Tulburat de ritmul scurt al instrumentelor/ Simţi cum se topeşte sediul sedimentar/ Te ustură bulgărul torid şi albastru/ Aritmiile se înscriu pe hârtie" (*Electrocardiogramă*). Poetul acţionează asupra caracterelor, pasiunilor, asupra faptelor umane şi sociale. Aşa cum pentru Zola romanul era *o mare anchetă despre om şi natură*, o istorie scrisă în baza faptelor şi documentelor istorice, care conţin toate observaţiile, din însemnările luate de pe stradă, în cafenea, în casă, în societate, Ioan Baba are dorinţa să scrie un roman din viaţa cotidiană, un simţ al realităţii care constă în receptarea mediului şi descrierea lui aşa cum este, viciat de industrializare şi postindustrializare. Pe lângă acest sentiment, vine şi personalitatea sa, exprimarea lui personală, încât mimează rolurile personajelor, trăieşte în mediul lor, amestecă personalitatea sa cu personalitatea fiinţei şi a lucrurilor pe care doreşte să le descrie. El se include în opera sa şi o trăieşte în acelaşi timp. Poetul Ioan Baba, dotat cu sentimentul realităţii, descrie natura în mod animat, dându-i viaţă cu ajutorul vieţii lui personale (în volumul *Năzbâtii candide*). Corpul omenesc primeşte importanţă, încât centrul atenţiei poetului devine explorarea fiziologică a fiinţei umane. Pentru ei, omul este o maşină cu simţuri, un grup de organe care, fiind sănătoase sau nu, influenţează sufletul: „Mâinile ridicate s-au retras în ascunziş/ Iar degetele/ Precum urechile iepurelui/ Au deformat înfăţişarea pumnului" (*Scrisoare*) sau „Aţi scăpat pe furiş/ Cu înfăţişarea clandestină/ Dezechilibrate frunţi [...]/ Semănaţi cu antropofagii/ Înghiţind saliva amară/ A păcatului etern" (*Abrogarea minciunii*). Fiziologia şi ereditatea nu-l exprimă în integritate pe om. Mediul, lumea înconjurătoare şi societatea influenţează devenirea umană, dar nu scapă din vedere tipurile de relaţii interumane care se stabilesc drept urmare a a unei restructurări permanente a mediului. Omul nu trebuie să ia distanţă prea mare faţă de lumea familiară lui, pe el îl completează îmbrăcămintea sa, casa sa, satul său, provincia sa; fără acestea, alienarea este inerentă. Poetul încearcă, prin versul său, să exprime procesul apariţiilor spirituale şi sentimentale sub influenţa eredităţii şi a întâmplărilor din jur, să exprime viaţa omului într-un mediu social pe care el însuşi l-a creat, care se schimbă din zi în zi şi în care şi el este predispus schimbării continue. Asemeni eroului naturalist, personajul lui Ioan Baba nu este o abstracţiune psihologică, ci un produs ceresc şi pământesc. Scriitorul naturalist cercetează mediul, stabileşte starea lumii înconjurătoare care corespunde stărilor lăuntrice ale personajului. Pentru a radiografia drama reală a oamenilor, trebuie căutată chiar în conţinutul ei, dincolo de aparenţe: „Apar

ploile diluviene/ Seceta toridă/ Peştii asfixiaţi/ Duhoarea insuportabilă [...]// Cum să înlocuim echilibrul fricii/ Cu frica de viitorul poluat" (*Cu frica în spinare*).

Terra este sursă a energiilor primare ale lucrurilor este „locul unde se naşte viaţa, unde se moare şi de unde izvorăşte din nou viaţa, în cicluri infinite" (Boldea 2008: 243). Aici trăieşte „o lume animalizată" (Cimpoi 2003: 149), minotauri în zbor, unde naturalismul se transformă într-un postmodernism naturalist: „Minotauri supravegheaţi/ Cu trei umbre în spate// Frica multiplicării dilată pupila/ Fiinţele inhibă starea/ Îngândurate de naşterea propriu-zisă/ Într-o idee" (*Minotauri în zbor*). Universul „suprareal al unei mitologii proprii" (Agache 2010: 316) devine unul sever; la suprafaţă, ies superficialitatea, josnicia, suferinţele umane şi sărăcia, nefericirea – totul redat printr-o potenţare a esteticii urâtului. Pe când la poeţii naturalişti omul este un animal crud, invidios, egoist, o jertfă a pasiunilor fizice, la Ioan Baba omul şi imaginile se opun haosului cotidian prin forme ale imaginarului, menite să învingă neliniştea. Scriitorul caută tarele umane, aducând la lumina zilei murdăria societăţii corupte de la sfârşitul secolului trecut, printr-un gest de exorcizare artistică.

Naturaliştii îşi imaginează lumea ca pe un sistem social mutilat, în care şi relaţiile dintre oameni sunt distorsionate de bombardamentul informaţional negativ: „În loc de cină/ Contemporanul se îndoapă cu informaţii cotidiene" (*Cu frica-n spinare*). El ştie că toate acele nefericiri, toate acele mizerii şi vicii sunt produsul condiţiilor sociale şi că doar societatea le poate micşora sau înlătura, şi că societatea nu se va schimba dacă se ascunde realitatea. Agresivitatea, „ipocrizia politică [...], Şobolanii, Ţapii, lupii ş.a., un întreg bestiarium, populează acest univers deformat" (ibidem: 318), încât atmosfera de coşmar, psihologia şi filozofia problematicii grave ale lumii, sunt puse în poezia lui Baba în oglindă, cu tendinţa şi nevoia sa de a reorienta/ refracta discursul său poetic într-o altă direcţie. Deoarece oglinda deformată sau murdară e semnul păcatului, al caricaturii, al autoamăgirii şi al vanităţii, ieşirea din Oglindă este ieşirea din „barocul prezentului" (Deaconescu 1988: 8) „Oglinzile de sânge pe asfalt/ Au provocat o stupefacţie generală/[...]/ ce dezolare/ De la morbid la macabru/ să vezi cranii în oglinda veacului" (*Lumânările sunt aprinse*), oglindirile sunt trăirile sale din copilărie şi din prezent. Părţile cele mai întunecoase şi patologice ale naturalismului descoperă că o parte a lumii moderne poartă în sine două mari nelinişti şi coşmaruri: neliniştea nervoasă individuală, care generează crizele interioare ale spiritului şi neliniştea întregii lumi din cauza sugestiilor apocaliptice care ameninţă omenria. Naturalismul modern a devenit şi mai crud prin accentuarea tragicului şi a absurdului, deoarece s-a întors spre om ca fiinţă biologică: „Dar deodată iată că nimeni nu rânjeşte" (*(Dez)moştenire*) sau „Nebunii descătuşaţi/ Au înnebunit, dar degeaba/ Până la urmă vor fi oricum/ Sacrificaţi" (*Imobilizare*).

În mare parte, poeziile lui Ioan Baba, în afară de volumul *Poeme incisive*, exprimă aderenţa la frumuseţea naturii în poeme ce alcătuiesc „arhitecturi somptuoase de imagini" (Boldea 2008: 92). Aceste imagini alcătuiesc decorul real al peisajului lui poetic. Nu e vorba propriu-zis de descrieri din natură, ci de o mare capacitate de absorbţie senzorială ce se transpune în versuri plastice, evocatoare, care pe de o parte descoperă absurditatea existenţială pe Terra, iar pe de cealaltă parte - nostalgia faţă de vremurile petrecute într-o lume idilică, din care poetul este smuls de destin.

Bibliografie

Baba, Ioan (2011). *Muzeul Dioram.* Panciova: Editura Libertatea.

Baba Ioan (1991). *Poeme incisive.* Panciova: Editura Libertatea.

Boldea, Iulian (2008). *Teme şi variaţiuni*. Bucureşti: Editura EuroPress Group.

Brajković, Dragomir (1988). *Front,* A. XLIV, nr. 4 (1539). Belgrad.

Cimpoi , Mihai (2003). *Ioan Baba sau noul Orfeu.* În *Critice*. Vol. II. Craiova: Fundaţia Scrisul Românesc.

Coşovei, Traian T. (1992). *Adevăruri bandajate.* „Contemporanul – ideea europeană”. Bucureşti, 7 ianuarie. Nr. 6 (95).

Deaconescu, Ion (1988). *Inscripţie pe aer.* În *Cronica*, nr. 52 (1195), 23 decembrie.

Deaconescu, Ion (1989). *Inscripţie pe aer sau preludiul meditaţiei tulburate*. În *Poezie şi epocă*. Novi Sad: Libertatea.

Funcţia spaţială a ochiului în poezia lui Nicu Ciobanu

Motto: „Se-nchide ochiul şi întâmplarea odată cu el" (Nicu Ciobanu, *Întâmplarea cea mare, IV*).

În peisajul liric bogat al literaturii de limba română din Voivodina, poezia lui Nicu Ciobanu este una a întoarcerii spre interior, reprezentând mai curând modernismul neoexpresionist, structurat în jurul unor motive literare (puiul de cuc, cuvântul, lumina, întunericul), între care se distinge motivul *ochiului.* Caracterizarea făcută de către Catinca Agache este sugestivă în ceea ce priveşte conturarea locului pe care poetului îl ocupă în lumea artistică din care face parte: „Voce distinctă a generaţiei optzeciste a Voivodinei, el este autorul unei lirici hyperlucide a problematicii existenţiale, a adevărurilor pline de încifrări ale realului. Opera sa transcrie o stare poetică zguduită de seisme, declanşate de zbaterile creatorului aflat în căutarea unor certitudini, unor repere morale şi umane. Utilizând ca pretext poetic ideea, el converteşte în poezie scene din realitate, mergând spre desluşirea semnelor acestora" (Agache, 2010: 297-298). Volumul *Om singur visând*[4] este compus din două părţi – *Întâmplarea cea mare*, care cuprinde şaisprezece poeme şi *Alte întâmplări mărunte*, prin care se raportează la univers prin intermediul întâmplărilor cotidiene.

Prima parte este un adevărat poem fragmentat al „ochiogoniei", al naşterii şi funcţiei ochiului pornind de la simbolistica generală până la experienţa personală; fiecare din cele şaisprezece poezii conţine, cel puţin o dată, motivul literar (totodată filozofic şi mitologic) al ochiului, recurenţă care probează proteismul său. Astfel, el este „simbolul percepţiei intelectuale", dar ca reprezentare şi funcţie în culturile lumii, există „ochiul *fizic,* în funcţia lui de receptare a luminii; *ochiul frontal* – al treilea ochi al lui Shiva; în sfârşit, *ochiul inimii,* aceştia din urmă receptând amândoi lumina spirituală" (Chevalier şi Gheerbrant, 1995: 362). Prima poezie a ciclului are o notă contestatară, în care Evanghelia după Luca – aşadar sacrul tradiţional – nu e demnă de încredere, întunericul zidurilor convenţiei sufocă încet libertatea, singur „ochiul se-nalţă tăcut, cum cuvântul/ se-nchide într-o carte" (*Întâmplarea ce mare, I*, p.7). Secondând impulsurile adânci ale naturii umane care ţinteşte verticalitatea, înălţarea, ochiul apare, în poezia lui Nicu Ciobanu, nu doar ca instrument al accederii cosmosului, ci ca vis celest şi energie primă care provoacă desprinderea de teluric, pentru că „nu este o închipuire înălţarea ochiului" [...] / Uitaseşi acel/ colţ de cer, desenat deasupra unui cer,/ o linie în cadranul unui ochi şi atât" (Ibidem, II, p. 8-9). Chiar dacă, aşa cum poetul mărturiseşte, efortul înălţării ochiului – cu tot ceea ce simbolizează el – nu e deloc uşor, rând pe rând, căutând lumina şi înaltul, ochiul capătă identitate proprie, se desprinde de biologia unui tot: „De-am putea găsi,/ un ochi cu stea albă-n frunte,/ un ochi pe care să-l/ aşezăm la intrarea în casă, fireşte" (Ibidem, III, p. 11), - simbolistică a ochiului frontal adus din sacru în mundan, iar risipirea lui tăcută este născătoare de spaţiu. Odată această independenţă câştigată, el devine interlocutor, care dublează paşnic ori provoacă natura umană: „Acel ţinut, zic eu, trebuie şters/ din amintire./ Să nu rămână decât citate,/ zise ochiu" (Ibidem V, p. 14) sau „Hai să te căutăm pe tine, ochiule-drumule" (Ibidem VI, p. 16). Des invocata „întâmplarea cea mare" e întâmplarea-cheie, care marchează într-un fel sau altul, destinul şi este umanizată prin ochi, care are funcţie de personificare.

[4] Nicu Ciobanu, *Om singur visând,* Ed. Libertatea, Panciova, 1984.

Dincolo de întâmplările în rezonanţă cu cosmosul, există aparent micile întâmplări (dar covârşitoare pentru fiinţa umană) ale vieţii afective, în care ochiul este receptacol în care se răsfrâng şi se interiorizează lumina şi timpul: „Şi totuşi, o risipă de lumină şi timp/ e aşternută clandestin în ochii tăi// [...] numai că uneori ochiul tău, dezbrăcat de înserare,/ începe jocul reîntregirii cu ţinutul umbroaseloe/ lumini" (Ibidem VII, p. 18). Frumoase versuri traduc alunecarea spre un alt anotimp al fiinţei, spre o altă desprindere, în care zborul devine prăbuşire: „ne încântă tăcerea umbrelor şi tu/ te prăbuşeşti gemând de parcă o toamnă candidă/ îţi oferă locul de unde începe despărţirea/ ochiului de trup" (Ibidem VIII, p. 20). Ochiul este infinitul, dar şi contur restrictiv; în termenii simbolisticii, „Ochiul lumii este şi deshiderea din vârful domului, *poarta soarelui,* care este privirea divină ce îmbrăţişează cosmosul, dar şi trecerea obligatorie pentru *ieşirea din cosmos"* (Chevalier şi Gheerbrant, 1995: 364), ochiul devenind spaţiu–prag, mediere între segmentele spaţio-temporale ale lumii: „Va trebui să treci pragul// Mai întâi vei încerca să rămâi încă/ puţin în interiorul ochiului" (Ciobanu, 1984: 22). Tot în tonalităţi emoţionale, ochiul păstrează, recuperează şi pierde din nou spaţii în raport cu memoria afectivă: „Şi ochii tăi – amintirea pierdută/ şi acum regăsită în acest ţinut// [...] Ai vrea să poţi reîncepe jocul/ şi ochii din nou să-ţi crească peste zăpezile astea/ stinse şi calpe, să mai treci cu mâna prin/ iarba crescută până la geam – crestând/ eterna cursă a reîntoarcerii noastre, postume" (Ibidem X, p. 24-24), într-un peisaj mai curând interior, având ca pretext exteriorul. Anotimpurile invocate sunt cele ale zăpezilor şi ale frunzelor toamnei, ale ochiului neiubit în miezul căruia plouă (p. 43); ochiul simbolizează efortul depăşirii unor anotimpuri interioare ale înfrigurării şi însingurării: „Ochiul tău,/ trecând pe sub timidele mişcări de aer,/ tresare învelit în secularele zăpezi" (Ibidem XIV, p. 31) sau „Ninge, deşi nici pentru zăpadă nu mai avem loc,/ ochiul se scutură mai greu de atâta fulg/ şi noaptea asta se descalţă de amurg" (Ibidem XV, p. 32). Chemarea este respaţializare, aşadar recuperare a unui trecut dorit: „Pierdutul ochi şi bradul/ şi zorile târzii te cheamă.// Numai revărsarea ochilor tăi peste frunze/ tăcute şi oarbe, numai pământul ăsta putred/ ne mai are [...]// Pe unde să mai treci cu ochiul făcut umbră?" (Ibidem XVI, p. 33) Pierdere, regăsire, uitare, nostalgie – totul este captat în spaţiul emoţional al ochiului.

Pentru că „în poezie « fuziunea » structurilor conţinutului cu cea a expresiei se face în momentele manifestării, aşa cum se prezintă ea cititorului" (Greimas, 1975: p. 297), motivele poetice sunt apariţii mai curând spontane prin care se coagulează sensul textului. Inimă şi ochi se contopesc, ca „organ al viziunii interioare, şi prin urmare *o exteriorizare a ochiului inimii"* (Chevalier şi Gheerbrant, 1995: 363), astfel că rezonanţa durerii se întoarce din afară spre lăuntru: „Plesneşte ochiul/ în mine ca o fiară rănită" (Ciobanu, 1984: 12). Receptor al luminii (dar şi al întunericului – soarele şi luna), ochiul identifică şi ordonează spaţii exterioare, având capacitatea de a le crea el însuşi, din sine: „Ochiul tău, ascuns într-un alt ochi,/ se face mai rece, tot mai rece" (Ibidem, II, p. 8) sau „Aproape că de-o veşnicie acelaşi ochi/ se-ntinde peste ochi şi ce splendoare e sculptată/ dintr-o mare întâmplare" (Ibidem, IV, p. 12). Figuraţia independentă capătă conotaţii ezoterice, combinând simbolistica cercului (perfecţiunea divină) cu cea a luminii şi a ochiului care mediază accesul la cosmos şi la sensurile ascunse ale lumii: „În tradiţia masonică, ochiul simbolizează în plan fizic Soarele vizibil de la care emană viaţa şi Lumina; în plan intermediar sau astral, Cuvântul, Logosul, Principiul creator; în plan spiritual sau divin, pe Marele Arhitect al Universului" (Chevalier şi Gheerbrant, 1995: 366). Astfel, schiţând un ritual al pătrunderii în lumină, „Un cerc trebuia desenat în acel aer./ fireşte cu o lumină cernită şi abia apoi,/ în interiorul acelei lumini, un ochi - / un singur însemn al timpului" (Ibidem, IV, p. 12). Desprinderea ochiului de totul biologic e şi „satanic zbor" în poemul VIII, care imită gestul luciferic. Ochiul ca instrument de comunicare participă la viaţa cetăţii: „Se zice că regele moare. Dar,/ cum să moară un rege şi cine să mai/ cânte-n flautul împuţit,/ ochiul la cine să mai strige" (*Regele moare,* p. 50). Tot conform *Dicţionarului de simboluri* al lui Chevalier şi Gheerbrant (p. 362), cei doi ochi reprezintă lumina şi întunericul, soarele şi luna, alternanţele fundamentale ale cosmosului, dar şi ale naturii umane: „În umbra lunii/ **o c h i u l** / se stinge şi se-aprinde deasupra/

codrilor de brad.// [...] **O c h i u l/** se-ncheagă şi strigătu-i sublim/ aspiră la scaunul greierului clandestin" (Ibidem, XI, p. 26), naşterea ochiului ca individualitate petrecându-se în absenţa luminii solare, într-un peisaj misterios sublunar care face totul posibil.

Ochiul-inimă este capabil să redimensioneze nefericirea trecutului: „şi-n inimă un alt ochi puteai să ai" (Ibidem XVI, 34); ochiul în ochi, ochiul în inimă, ochiul în piatră ca inimă a ei: „Un om visând se joacă cu vântul,/ cu ochiul pietrei căzute dintr-un vişin/ adormit" (*Crezând că e cu neputinţă altfel,* p. 41) este o localizare aparent inedită, dar firească în raport cu simbolistica universală şi cu neoexpresionismul, care face din artă instrument de de raportare la absolut. Alături de *ochi,* cuvintele din câmpul semantic al verbului „a privi" potenţează semnificaţiile sale; astfel, un poem din cea de-a doua parte a volumului se numeşte *Urmărind cu ochii zborul candid de vrabie,* altul - *Imagini din viaţa unui ochi,* o poezie a mirării: „Din pleoapa ta ţâşneşte acum mirarea" (p. 37), ori – *Aceeaşi imagine privită altfel* în care o experienţă eşuată este reluată când „Nu te mai crezi profet" (p. 38), căci eternitatea lui permite existenţe şi reluări proteice.

Trăind sub obsesia timpului, ochiul nu este doar creator de spaţiu în lumină şi în întuneric, ci şi ceasornic metaforic: „Dar, unde e aerul ce aer nu e,/ unde frunza şi calul şi ochiul cu/ ceasul din el" (Ibidem XII, p. 28). Absenţa lui creează neliniştea care anunţă destrămarea. Virtualităţi şi realitate se contopesc în structuri create ori, dimpotrivă, absorbite de ochiul recuperator, echivalent al cuvântului artistic: „Tonalitatea trăirii sentimentale caută şi produce o viziune în concordanţă cu realitatea chiar şi atunci când realitatea ca materie brută este dată; configurează un mod de a fi al realităţii, când incidental, când substanţial, în care simţământul poetului se vede justificat şi inevitabil, în care el răsună, se amplifică şi se acutizează, în care se conformează şi se structurează; în sfârşit, în care se exprimă" (Amado, 1982: 17). Ochiul este viaţa capabilă să se regenereze mereu: „Să-i tăiem ochiului/ ochiul. Din el vor ieşi viermii umflaţi/ de-atâta ploaie şi sâmburele putrezit/ încolţi-va" (Ciobanu, 1984: 29) sau „Îmi spui că ochiul tău, cumpărat la o/ licitaţie de nişte măcelari,/ creşte cu inima-n pământ şi, învelit de mucegai,/ a dat să-nverzească-n/ verde-galben, alb şi verde (Ibidem, p. 39), iar cromatismul tonic este menit să estompeze monotonia albelor zăpezi ce presară acest volum, astfel că moartea nu e decât un nou început, o etapă germinând o nouă viaţă.

Bibliografie

Agache, Catinca, *Literatura română din Voivodina,* Ed. Libertatea, Panciova, 2010.

Alonso Amado, *Materie şi formă în poezie,* Ed. Univers, Bucureşti, 1982, În româneşte de Angela Teodorescu-Martin, Prefaţă de Mihai Zamfir.

Chevalier, Jean şi Gheerbrant, Alain, *Dicţionar de simboluri,* vol. 2, Ed. Artemis, Bucureşti, 1995.

Ciobanu, Nicu, *Om singur visând,* Ed. Libertatea, Panciova, 1984.

Greimas, A. J., *Despre sens. Eseuri semiotice*, Ed. Univers, Bucureşti, 1975, Text tradus şi prefaţat de Maria Carpov.

Zborul imaginilor demenţiale în poezia lui Valentin Mic

Motto: „Realitatea din poezia nouazecistă e mai puţin trucată decât cea din poezia generaţiei noastre. Zidul de metafore optzecist e dărâmat şi în locul lui clădit un alt zid, în care primează percepţia frustă. Poezia e trăită direct, la un mod paroxistic."

Nichita Danilov

Poezia din Voivodina, începând cu anii optzeci ai secolului trecut, trece printr-o transformare substanţială, continuând fenomenul poetic început de optzecişti, descoperind noi modificări la nivelul frazei şi aducând o nouă viaţă limbii şi literaturii române din Voivodina.

Destinul poeziei generaţiei noăzeciste voivodinene este conturat în marea parte de profesorul de liceu Ion Berlovan, profesorul de limba şi literatura română al aproape tuturor poeţilor nouăzecişti din Voivodina. Fiind un uluitor model de conducător, a descoperit elevilor săi arta şi frumosul în artă şi de aceea, foştii elevi ai lui, tinerii condeieri, poeţii voivodineni nouăzecişti de azi, aflaţi în căutarea unui sens existenţial, încep să descopere cele mai înalte şi cele mai luminoase mistere ale „meseriei" de a face poezie. Din această generaţie, având o „forţă creativă originală" (Lia Magdu), se desprinde Valentin Mic, care, în momentul apariţiei în tabela poeţilor din Voivodina, a stârnit un interes deosebit în critica literară contemporană de aici. Este apreciat ca un poet care „îşi anunţă, încă de la început, modelul îmbrăţişat, axat pe autoironie, paradox" (Agache 2010: 346), încât stârneşte interesul iubitorilor de poezie suprarealistă, îmbibată cu „imagini demenţiale" (ibidem), aducând în faţa cititorilor şi un nou model de a percepe limbajul poetic.

Viermii, broaştele ţestoase, liliecii umflaţi, „ciudatele mele intestine" (*Destin de pradă*), crocodilii turmentaţi, bufniţele chioare, viziunile coşmareşti, societatea bolnavă de sfârşit de mileniu, guvernele corupte, bărcile visătorilor naufragiaţi, „orbul care îşi scoate ochiul" (*În căutarea eternei lumini*), toate sunt comentate în versul lui Valentin Mic încă de la primul volum de poezii, prin care s-a produs şi debutul său editorial, în *Zborul cuvintelor spinoase* (1996), dar şi în volumele de mai târziu - *Sfinţirea uşii* (2001), *La dans cu ciufulitul* (scris împreună cu Mărioara Baba 2004), *Virgula* (2009), *Casa palcenă* (2011).

Dacă citim cu atenţie poezia lui Valentin Mic, ne dăm seama că nu există o temă comună niciunui ciclu, fiecare poezie are un întreg al său, nu există un punct de plecare de la care putem începe analiza acestor poezii, toate poeziile aduc în sine o nouă poveste, un nou vis, o nouă speranţă, o nouă amintire. Fiecare poezie are farmecul său şi fiecare poezie aduce în sine o poveste care se termină odată cu ultimul vers. Dacă în poezie se simte, ca în mini-naraţiuni, o introducere, o intrigă, desfăsurarea acţiunii, încheierea este aceea care şochează, care contrazice tot ce este spus iniţial: „Am tăiat ceapă,/ Eu şi cu Tata/ şi cu încă unul ca noi,/ pe care din politeţe/ l-am poreclit Celălalt./ Eu am tăiat-o din spate,/ Tata din curiozitate,/ iar Celălalt/ considerându-se/ mai în vârstă/ decât sabia şi cuţitul/ a prăjit-o pe a sa/ întrebându-se/ pentru cine ştie/ a câta oară:/ De ce nu mor/ cepele plângând?/ (*Tăierea cepei*). O poezie plină de simboluri, de cuvinte şi sintagme inedite care îmbrăţişează multiple semnificaţii, descoperă o lume unde personajul central este însuşi El – Poetul – Omul, iar celelalte personaje sunt Tata, Celălalt, străinul albastru, bunica, Terra, iubita, embrionul nedorit - poetul pendulând între prezent şi viitor, în aşteptarea zilei de mâine. Dacă în volumul de poezii *Sfinţirea uşii* poetul caută societatea, pe cineva să fie alături de el într-o vreme vitregă,

considerând că „bine e să ai grădină/ şi puţină umbră de om!” (*Dac-aş fi... nor*), în volumul *Casa palcenă* poetul tânjeşte după singurătate, pentru a fugi de lume şi de tarele ei: „M-am născut singur/ şi singur mă voi aşterne/.../ Până atunci/ stau la o parte,/ în coaliţie strânsă cu propria-mi viaţă/ şi fug de bârfele babelor/ cu elanul speranţei/ în ziua reînvierii” (*Ignoranţă*).

Volumul de poezii *Casa palcenă*, este dedicat de poet comunităţii etnice a palcenilor în curs de dispariţie, fapt care l-a determinat pe Valentin Mic să scrie un şir de poezii în care vorbeşte despre destinul lor. Despre intenţia lui, însuşi autorul scrie că „acest volum se îndreaptă spre partea luminoasă a realităţii zilnice” (*Casa palcenă,* p. 6) a acestui popor care a venit „de undeva,/ călare pe coasta şesului statornic al/ Voivodinei”, aducând „stoluri prevestitoare ale unor noi sosiri” (*Casa noastră*). Ideea se continuă şi în următoarele poezii, descoperind prin versuri sincere şi moderne originea acestui popor: „Îmi zise bătrânul Kalapiš/ că se trag de prin Caucaz.../ S-au perindat printre bulgari,/ apoi s-au abătut la Dudeştii Vechi.../ şi mai la urmă,/ după ce s-au săturat/ de hoinăritul lor secular,/ au bătut parul între două ape...” (*Casa palcenă*). Simbolistica acestei case a palcenilor este legată de simbolistica luminii (*soare, foc, vânt proaspăt, minune*) şi de simbolistica drumului parcurs de cei care „au venit de undeva/ urmând vuietele vântului iernatic”. Simbolistica luminii, la rândul său, este prezentată în legătură cu casa (fără casă nu există masă, mâncare, „mulţi copii din flori”). O casă este plină de viaţă „când prin uşile ei/ intră adierea vântului proaspăt/ izbit de aripa de fluture/ şi împletit de jur-împrejur/ cu trei fire catifelate,/ smulse din respiraţia fecioarei” (*Casa fictivă)*. Iar drumul prin „ţinutul panonic” cunoscut de „ghidul terestru”, de un anum Vasilčin care este pentru palceni un fel de Mesia, care „dădea câte o mână de ajutor,/ un lemn de foc, un litru de lapte,/ puţin soare în fereastră” (*Casa palcenă*). Drumul palcenilor este un drum al vieţii, cu motivul naşterii şi al stingerii lor de pe pământ. Existenţa lor se pune în pericol, încât femeile nasc copii din flori „ce se asemănau toţi ca unul,/ cu nişte ţurţuri ascuţiţi/ şi rezistenţi la tot felul de calamităţi/ şi boli contagioase” (*Purificarea*). La fel simbolul *curte* „îngrădită de cuvinte,/ şi gropi sentimentale poate fi un loc de trai şi dacă „nu e nici îndeaproape/ asemănătoare curţilor boiereşti” (*Curtea*), atunci *masa* unde se mănâncă „hrană gustoasă” este aceea care descoperă un „eveniment gastronomic/ de proporţiile imaginarului” (*Palcenii nu mor de foame*).

Alegerea locului unde trebuie făcută *casa* era o condiţie prioritară pentru omul societăţii palcene, condiţie ce trebuia să urmeze preceptele simbolice ale vremii şi să nu se abată cu nimic de la normele impuse de comunitatea respectivă. Astfel, erau implicaţi atât factori pragmatici, cât şi factori de natură magico-religioasă - „ritualurile casnice” totul pentru o bună siguranţă a locuinţei în care e primit poetul la un „ospăţ” care l-a determinat să uite totul şi să se considere că a „absolvit pe nevăzute/ examenul de cosmopolit” (*Palcenii nu mor de foame*).

Prăbuşiea ecologică a societăţii şi a speciei umane este pusă pe primul plan în unele poezii ale lui Valentin Mic, poetul căutându-şi sursa de inspiraţie în cele mai actuale mode ale show business-ului, spre care poetul se uită cu un fel de amărăciune. O societate în care se ascultă „cântecele lui Lady Gaga,/ după care ameţesc copiii/ fără a consuma marijuana/ ori droguri sinistre” (*Doamna cu baston încârligat*), televizorul pentru poet a devenit o maşină care transformă copiii în „roboţi teleghidaţi” care-i duce în prăpastia vieţii, conduşi de „doamna cu baston încârligat,/ cu perucă şi silicoane,/ pearcing la buric şi-n limbă/ şi cu o sfoară lungă în mâini...” Valentin Mic, „înzestrat nativ cu o sensibilitate acută [...] pentru a se apăra, se revoltă în speranţa că va găsi o ordine spirituală care i se potriveşte” (Mocănaşu 1997), descoperă un univers al său original, erotizat, în care oamenii luptă „cu vijeliile balcanice” şi cu primejdiile erei globalismului, dar cuprinşi de nostalgia faţă de satul natal în care se mănâncă „fasole roşie” şi „boabe fierte de porumb” şi în care apare bunicul, personajul care devine punctul de legătura cu satul său natal.

Cuvântul, o punte de legătură între ideile şi imaginile poetului şi fila albă de hârtie, este luat drept simbol în poezia *Păşind pe muchia cuvintelor*, în care sfera de imaginaţie a poetului caută noi universuri de exprimare a sentimentelor, noi cuvinte care modernizează discursul său, creaturile

mistice, balaurii cu şapte capete, femei cu trup de leu, toate sunt folosite în funcţia de ideea pe care poetul o pune în centrul atenţiei cititorului. Sintagma „păşind pe muchia cuţitului" este transformată în „păşind pe muchia cuvântului", poetul consideră că libertatea folosirii cuvintelor este dată de Dumnezeu, el vrea să fie ce vrea, „chiar proroc, dacă e nevoie". Cuvântul rămâne pentru poet arma cea mai tare cu ajutorul căreia se apără de societatea vremii, de minciună, de înjurături, deoarece poetul având ca armă cuvântul poate fi „primul şi ultimul,/ tot şi toate", poate fi „rege şi supus,/ eretic şi credincios,/ figură biblică", poetul astfel poate rămâne oricând „stăpânul cuvântului scris", pentru a-şi „salva gândul/ de sclavia metaforei" (*Sindicalistă*).

Suprarealismul este prezent pe tot parcursul poeziei lui Valentin Mic: „Odată, câinele fetelor/ îmi înghiţise degetul vagabond,/ dorind să-şi scarpine, în tihnă,/ impresiile bine fixate de interior./ Câinii pretenţioşi se bucură şi astăzi" (*Cea a degetului*), fixând imagini naturaliste, demenţiale unde apare la suprafaţă vidul fiinţei, degenerarea ei. În opera lui apare o lume întreagă de retori şi demagogi, de agenţi guvernamentali, de funcţionari parazitari, de jurnalişti inculţi, o clientelă degradată: „Închide ochii/ ori te dau afară din piesă!/ Actorii-şi vopsiseră părul, mâinile şi creierul,/ şi cerul deodată devenise multicolor,/ ca mărul ce-l roade/ fecioara bolnavă" (*Spectacole regresive şi piese cenzurate*) sau „spectatorii din ultimele rânduri/ au ros toate scândurile ce acopereau pereţii umezi", unde construcţia personajelor, în zămislirea destinului şi a comportamentului lor, a pornit de la o doctrină estetică, în cazul de faţă naturalismul, metamorfozat în structuri artistice postmoderne. Prezentarea crudă a bolilor sociale apare ca o lecţie de morală. Omul trebuie să se ferească de vicii care pot să-l conducă la degradare fizică şi sufletească. „Vraja sufletelor spinoase" pe care poetul vrea s-o anuleze prin evadarea sa în satul său drag, în care „casa şi liniştea sufletului" îl inspiră şi îl conduce când într-un plan real, când într-un plan oniric, devine un leitmotiv al poeziei lui Valentin Mic. Temele romantice: visul, „ambianţa nocturnă", „coloana neinfinită", „sfinţirea uşii", „străzile speranţelor pierdute" (*Cuvinte încrucişate*), „bucuria începutului" (*Cuvânt înainte*), „străzile copilăriei", „zâmbetul suspect al razelor de soare" (*În căutarea eternei lumini*) sunt, în poezia lui Valentin Mic, puse în veşnică luptă cu modelele şi ideile suprarealiste care se întrepătrund şi se combină în aşa fel încât poezia lui devine novatoare, inedită, originală fără a pierde marca autohtonismului în literatura de limba română din Voivodina.

Bibliografie:

Agache, Catinca (2010). *Literatura română din Voivodina.* Panciova: Libertatea.

Agache, Catinca (2005). *Literatura română în ţările vecine. 1945-2000.* Iaşi: Princeps Edit.

Bordeianu, Cătălin, Ioan Baba (1998). *Antologia literaturii şi artei din comunităţile româneşti.* Volumul I. Banatul iugoslav. Iaşi: Editura Institutului Naţional pentru Societatea şi Cultura Română.

Copcea, Florian (2002). *Scurtă istorie a poeziei româneşti din Voivodina.* Vol. I. Timişoara: Lumina.

Mic, Valentin (2001). *Sfinţirea uşii.* Panciova: Libertatea.

Mic, Valentin (2011). *Casa palcenă.* Panciova: Libertatea.

Micu, Dumitru (1995). *Scurtă istorie a literaturii române*. II. Bucureşti: Iriana.

Popa, Ştefan (1997). *O istorie a literaturii române din Voivodina.* Panciova: Libertatea.

.

Locul edenic în poezia lui Ion Bălan - codrul bănăţean

Motto: Nu mă dor durerile stinse/ nici lacrimi n-am pentru dureri –/ le-au stors umbre de iubiri învinse/ sub voalul veşnicei tăceri" (Ion Bălan, *Azi*, „Lumina", nr. 3/ 1953).

Literatura română din Voivodina a luat naştere cu ceva mai mult de jumătate de secolîn urmă, este o literatură relativ tânără, însă în aceşti ani, de la primele scrieri până astăzi a marcat o adevărată evoluţie artistică pe plan estetic şi în căutarea identităţii naţionale. Această literatură a apărut ca urmare a unor îndelungate şi diverse tradiţii culturale de peste un secol şi jumătate, cu rădăcini în folclorul poporului român de pe aceste meleaguri, în activitatea asociaţiilor şi instituţiilor culturale din aproape toate satele româneşti din Voivodina, într-un număr mare de şcoli cu predare în limba maternă şi prin înfiinţarea a unui număr impozant de ziare şi reviste. În anii postbelici, literatura din Voivodina a parcurs o cale ascendentă, cuprinzând toate etapele artelor, în general şi ale literaturii, în particular.

În anul 1947 a apărut suplimentul săptămânalului „Libertatea" numit „Libertatea literară" al cărui redactor a fost Vasko (Vasile) Popa şi apoi, în 1947, se înfiinţează revista „Lumina", care l-a avut în frunte tot pe Vasko Popa. Tot ce s-a produs pe plan artistic, literar şi cultural în cele cinci decenii este legat de aceste publicaţii. Vasko Popa s-a retras, în 1948, din literatura română şi s-a consacrat scrisului în limba sârbă, devenind unul dintre reprezentanţii de seamă ai poeziei fostei Iugoslavii, dar şi europene. Această poezie a lui Vasko Popa a influenţat întreaga evoluţie a literaturii române din Iugoslavia. Deci poezia publicată în Voivodina, după acest mare poet, „are o valoare remarcabilă, spre deosebire de proza scrisă până acum, care poate rămâne în literatura română din Banatul sârbesc doar ca o valoare documentară" (Popović 2004: 5).

Ne găsim la o răscrucere de drumuri dintre literatura sârbă şi cea română. Poezia română din Voivodina recurge pe de o parte la modalităţi clasice, tradiţionale, iar pe de altă parte, se îndreaptă spre un limbaj poetic modern. Perioada postbelică se caracterizează printr-o efervescenţă spirituală fără precedent, concretizată prin fondarea primei mişcări literare şi culturale, paralel cu întemeierea unor instituţii de învăţământ, religioase şi culturale. Viaţa literară a fost influenţată de câteva momente foarte importante: crearea Uniunii Culturale a Românilor din Voivodina (1945), apariţia presei literare (1947) şi a unor periodice româneşti (1945), înfiinţarea primei edituri româneşti (1945), programul în limba română al postului de radio Novi Sad (1949); constituirea Societăţii Literare a Elevilor Internatului Român (1945) şi a Liceului Român Mixt din Vârşeţ (1948), fondarea învăţământului superior în limba română (1956), urmate de constituirea Societăţii de Limba Română. Toate acestea au conturat cadrul cultural în care s-a afirmat scriitura în limba română, poeţii, prozatorii şi publiciştii. Uniunea Culturală a Românilor (1945) a luat naştere la iniţiativa lui Vasko Popa, care prevedea „publicarea unui ziar săptămânal, tipărirea cărţilor..." în limba maternă. Astfel, la Vârşeţ a apărut primul ziar în limba română, „Libertatea", sub redacţia iniţială a lui Aurel Gavrilov. Dumitru Micu afirmă despre acest ziar că este primul „ferment al mişcării literare româneşti din fosta Iougoslavie" (Micu 1995: 262) care a coagulat intelectualii români, condeieri care au debutat în revista interbelică „Nădejdea" (Ion Bălan).

Literatura de expresie românească din spaţiul multicultural al Banatului iugoslav s-a născut după 1945. Încercările precursorilor, inserate în paginile unor reviste şi ziare ale vremii, n-au format o literatură, constituind doar ticluiri sub influenţa folclorului în grai bănăţean sau în limba literară. Înscrisă pe linia tradiţionalismului târziu şi a autohtonismului, poezia şi proza anilor '50 a încercat să acopere golul literar interbelic şi să deschidă din nou uşa cuvântului literar românesc, pierdut atunci. În contextul dur al proletcultismului, literatura pe linie tradiţionalistă a anilor '50 a reprezentat „o formă agresivă de cultură în limba română" (Agache 2005: 110). Primele cărţi originale de după cel de-al doilea război mondial sunt: *Cântecul satului meu* de Ion Bălan, *În zori* de Mihai Avramescu şi *Drum prin noapte şi zi* de Radu Flora. Volumele apărute în perioada 1946-1953 sunt: *Aprindeţi moara,* tatru (1948), *Drum spre adevăr*, poeme (1950), *Dacia Felix*, teatru (1952) şi *Tinereţe frântă*, roman (1953) de Mihai Avramescu; *Brazde-n primăvară*, poeme (1950) şi *Flăcări în noapte,* nuvele şi schiţe (1953) de Ion Bălan; *Poeme cu lumină* (1950) şi *Crucea*, roman (1951-1952) de Radu Flora; *Cântecul tinereţii*, poezii (1948) şi *Lacrimi şi roze*, poeme (1953) de Florica Ştefan. Mai târziu, după câteva decenii, o mare marte din poezia şi proza începuturilor au fost selectată în antologii de autor, „parte care a reprezentat firul de continuitate în evoluţia literaturii române din acest areal" (ibidem: 111).

Scriitorii perioadei cincizeciste din Voivodina au abordat majoritatea genurilor literare, fiind fondatori în toate direcţiile încercate. Florian Copcea în cartea *Scurtă istorie a poeziei româneşti din Voivodina* scrie că „primele texte literare în limba română apar în Voivodina odată cu primele publicaţii. Flacăra limbii române (conservată cu sacrificii inimaginabile), a dogorit veşnic în inimile „înstrăinaţilor". De-a lungul timpului, poezia din această zonă fertilă a unui climat liric original, a suportat, cum era şi firesc, „cosmetizări" dintre cele mai interesante" (Copcea 2002: 6). Când este vorba de poezia anilor '50 , această linie clasică, tradiţionalistă, este caracteristică liricii primei generaţii de scriitori din Voivodina, cel puţin pentru prima etapă de creaţie. În cadrul acesteia, satul semnifică „locul geometric, unic, ridicat la etalon universal" (Agache 2005: 110).

Unul dintre primii scriitori ai generaţie anilor '50 este Ion Bălan, „un apologet al tăcerii" (Flora 1971: 125), s-a născut pe data de 10 iunie 1925 la Iablanca într-o familie de agricultori. Şcoala primară o termină în satul natal între anii l932 şi 1936. Trece la Vârşeţ, unde se înscrie la liceu. Urmează şcoala de învăţători din Vârşeţ, pe care o termină în 1945. În anul 1956 îşi ia licenţa la Şcoala Pedagogică Superioară din Zrenianin, urmând cursurile de limbă şi literatură română. Din anul 1946 până în anul 1948 lucrează ca învăţător la şcoala elementară din Râtişor. În curând părăseşte acest post de muncă, trecând la Vârşeţ. În anul 1948 primeşte postul de jurnalist la săptămânalul „Libertatea" şi mai târziu este redactor la revista „Bucuria pionierilor". Începând cu anul 1956 este redactor responsabil la revista „Lumina" din Vârşeţ, mai târziu din Pančevo. Simultan, din 1952 şi până în 1963 ţine cursurile de limbă şi literatură la liceu şi la şcoala de învăţători din Vârşeţ.

Blândeţea peisajului bănăţean, care este tema majoră a întregii generaţii cincizeciste din Voivodina, este constanta liricii lui Bălan, apreciat din acest motiv ca „intimist" (ibidem: 11), de către Radu Flora. Ion Bălan a fost unul dintre fondatorii Societăţii de Limba română din Voivodina, unde a fost denumit secretar între anii 1962 şi 1968. A fost preşedintele activului literar pe lângă Societatea de Limba Română şi membru al consiliului redactoral al bibliotecii Comunei Literare din Vârşeţ (KOV). Scriitorul, poetul şi publicistul Ion Balan a debutat cu poezia *S-au dus*, în revista *Nadejdea*, în decembrie 1938. Activitatea sa de ziarist incepe la ziarul „Libertatea", unde rămâne întreaga viaţă, fiind legat de acest cod al românismului de dincolo de Dunăre.

Sub pseudonimul Ion Păduraru semnează versurile în acest săptămânal, participând activ la înfiinţarea Cercului Literar *Lumina,* la Coştei. Poezia de început este tributară discursului narativ ce redă aspecte din viaţa satului, fiind un transfer estetic al unui model social. Poeziile de început ale lui Ion Bălan din punctul de vedere al discursului sunt narative, retorice şi „lipsite de substanţă lirică" (Agache 2010: 117). Aprecierea critică a poeziei lui I. Bălan orientează estimarea spre poezia clasică

tradiţionalistă. Apar elemente locale, dar universal valabile: ape line, deal, codru, nume de sate (Iabuca, Sălciţa). Sub influenţa lui Şt. O. Iosif şi George Coşbuc, având influenţe din Vlahuţă, Slavici sau Gârleanu poetul „frizează pastelul cu populaţie florală, un fel de cântece pentru elementele naturii: stropi de ploaie, roua, anotimpurile. Peisajul este codrean, de o cromatică slabă: amurg de aramă, nori albi, dalbi stupi, cioburi senine, lună palidă şi rece" (Popa 1997: 48).

Satul este tema majoră a primului volum de poezii, *Cântecul satului meu,* care apare la Vârşeţ în anul 1947 şi care-l anunţă, „cel puţin din punctul delimitării tematice, pe prozatorul Ion Bălan de mai târziu" (Roşu 1989: 35), iar versurile sunt dedicate ţăranului în maniera poporanismului întârziat. Ioan Flora îl apreciază drept „un apologet al tăcerii" (Flora 1987: 125). În cel de-al doilea volum de poezii, *Brazde-n primăvară* (1952) care a apărut la Editura Frăţie şi Unitate, apar versuri de o banalitate şcolărească, lipsite de orice fior poetic, poetul încercând să descopere poezia, ţinând cont doar de rimă, dar cade în prozaism banal: „Am trecut, pe potecă am trecut,/ dimineaţa în tril de ciocârlie/ mi-a fluturat de grabă un salut// şi-n soare s-a pierdut zglobie" (*În pragul dimineţii*). În poemul *Albu*, scris împreună cu Radu Flora, în 1952, unde sunt prezente motive, teme şi idei specifice liricii postbelice şi universului rustic, poetul încearcă să poetizeze ideologia comunistă, să creeze mituri noi şi aceasta se realizează printr-o folclorizare forţată a versului, apelând la cuvinte tradiţionale din creaţia populară: sat, glie, busuioc în floare cu miros de sânziană, şi albastru de cicoare, răsărit de soare cald, etc. „Convertind toate aceste elemente în versuri cu implicaţie ideologică poemul sună fals, nefiresc [...]" (Roşu 1989: 50).

Ion Bălan, mai ales prin prozele sale, s-a făcut cunoscut unui public mai larg, fiind tradus în sârbă şi maghiară, dar primele volume de poezii amintite ale lui Ion Bălan, se deosebesc în mare măsură de versurile de mai târziu ale poetului care n-au fost cuprinse într-un volum, dar au fost publicate în *Opere alese* I. În aceste versuri publicate într-o ediţie reprezentativă îngrijită de Radu Flora, „vibraţiile lirice ale lui Ion Bălan se înscriu pe un orizont real, distinct, încărcate de perseverenţa *eului* şi a raporturilor armonioase cu vorbirea şi tonalitatea care ne comunică, în primul rând, o plasticitate firească a imaginii" (Almăjan 1987: 14). Cum am mai amintit, debutează cu versuri semnificative ca structură şi tonalitate, specifice epocii postbelice, celebrând socialismul şi revoluţia cu imagini din universul rural. În poezia erotică apar accente eminesciene, blagiene şi argheziene. Poezia *Pentru vers*, publicată în „Libertatea Literară" în aprilie 1946 este inspirată de mutaţiile ce avuseră loc pe plan social şi spiritual în viaţa ţărănimii cântând înfrăţirea şi solidaritatea popoarelor şi naţionalităţilor din Iugoslavia eliberată. „Zboară,/ Vers bănăţean./ Şoim de gând,/ Spre zări de primăvara, zboară/ Şi cântă/ Viaţa/ De ţăran/ Sărac argat/ Şi nevoiaş" (*Pentru vers*). Poetul scrie versuri clasice, îmbinate cu motive folclorice şi de tip maiakovskian, imaginile care predomină sunt primăvara şi soarele: „Cu primăvara-n braţe/ Şi zâmbet plin de soare.../ Sau e primăvară cu soare, /Cu aer de cristal". Poetul, la început, în perioada tinereţii, este plin de iluzii, dar mai ales de deziluzii, în această etapă, poetul cântă peisaje cu locuri comune, nedefinite şi cu poante intime: „Spre orizontul depărtat/ un cârd de rând/ unele urmăritc de ochii mei au zburat.../ Sunt iluziile mele..."

Mai târziu, Ion Bălan abandonează poezia şi începe să scrie proză scurtă. Schiţa *Lemne pentru Kulturbund* apare pe coloanele „Libertăţii Literare" încă în anul 1946. Opera lui de prozator cuprinde circa 40 de schiţe şi nuvele (unele foarte vaste). Cele trei volume de proză, apărute la mare distanţă de timp – *Flăcări în noapte* (1953); *Drumuri şi nori* (1960) şi *Ninalb* (1967) – marchează evoluţia ideologică şi artistică a scriitorului. Această proză are o tematică ţărănească, unde autorul introduce figuri de intelectuali din lumea satului, dar şi a oraşului. Proza lui Ion Bălan se caracterizează prin tratarea vieţii ţăranilor „de la codru", din apropierea Vârşeţului, unde trăiesc oameni aprigi, cu idealul dreptăţii în suflet. Scriitorul abordează satul bănăţean într-o manieră directă, fără a-l idealiza. El nu ilustrează faptele şi oamenii în alb-negru, ci priveşte evenimentele cu mult realism şi simţ obiectiv. Lui Ion Bălan îi sunt familiare toate ipostazele povestirii româneşti şi iugoslave, de la naraţiunea de tip folcloric, până la demersul epic al lui Ioan Slavici, Sadoveanu şi Zaharia Stancu. De asemenea, se

observă o influenţă a realiştilor sârbi, de la Stevan Sremac, Branislav Nušić, Borisav Stanković, până la Ivo Andrić şi Branko Ćopić.

Dovedindu-se cunoscător al satului de codru, autorul înţelege în mare parte zbaterile, nădejdile şi năzuinţele ţăranului, mai ales în cele în care evocă cărări şi văi natale româneşti, unde se lasă copleşit de un lirism cald şi duios. La Ion Bălan, nostalgia lumii rememorate autobiografic nu determină viziunea, ci tensiunea care este iminentă în psihologia colectivă în urma unei evoluţii sociale. Ninalb, eroul din microromanul cu acelaşi titlu, publicat la Editura Minerva din Bucureşti în anul 1975, un fost argat, cu o puritate morală în suflet, are puterea să treacă toate obstacolele pe care i le-a înşirat în cale viaţa foarte grea. Din acest punct de vedere, Ninalb este eroul cel mai complex, dar şi cel mai complet din toată proza lui Ion Bălan. Celelalte personaje, bântuite de doruri şi melancolie, recurg adesea la amintire sau la vis, şi acest joc cu ficţiunea şi imaginaţia are scopul de a-l capta pe cititor. Ion Bălan îmbină firesc şi cu mare atenţie elementele lirice cu cele epice, dând un farmec aparte nuvelelor sale. În povestirile sale retrăieşte cu nostalgie şi cu o încărcătură elegiacă faptele din trecut, dar mai ales copilăria sa. Îmbinând folclorul cu deosebit curaj, se poate zări şi influenţa lui Ionel Teodoreanu, a lui Alexandru Macedonski şi a lui Cezar Petrescu. În unele nuvele sunt prezentaţi oamenii umili, dezmoşteniţi ai soartei cu bucuriile şi necazurile lor de pe vremea Iugoslaviei vechi, a războiului şi a anilor de după eliberare. Microromanul *Ninalb* are elemente de film *happy-end,* unde scriitorul pune accentul pe secvenţele etice şi simbolice.

Dacă în volumul *Flăcări în noapte* avem cu precădere aspecte tematice cărora scriitorul le acordă pondere, în cel de-al doilea precumpăneşte naraţiunea şi tendinţa spre o îmbrăţişare complexă în dăltuirea momentelor tematice. Alte povestiri sunt scrise pe teme educative: *Şcoala, Bunicul şi nepotul,* etc. Naraţiunea nuvelelor lui Ion Bălan, caracteristice prozei din perioada postbelică, este plină de tensiune şi de dramatism. Scriitorul evocă şi întâmplări din vremea luptei ilegaliste, condusă de comuniştii iugoslavi. Aceasta cel mai bine putem vedea în *Noapte care nu se uită.* În povestirea *S-a întâmplat într-o sâmbătă* se reconstituie întreaga atmosferă din satele Banatului în timpul celui de-al doilea război mondial. Aici, Ion Bălan foloseşte expresii populare din Banat, preferând lexicul arhaic, ceea ce dă culoare prozei sale: *a dosădi, paore, a strânge, poţor, căruţă etc.* Nu lipsesc nici cuvintele de origine sârbă folosite ca neologisme, care sunt de o largă circulaţie pentru bănăţeni, fiind folosite în obişnuitul grai local.

Proza şi poezia lui Ion Bălan scot la suprafaţă conştiinţa unei literaturi, care prin naraţiune şi prin limba folosită se apropie de scriitorii români moderni. Antologia de poezie a românilor din Voivodina *Într-o zi la Mesici* sau *Jednog dana u Mesici* care este redactată de Ion Bălan împreună cu Milan Uzelac, poartă numele unei poezii a lui Ion Bălan în care el a descris mediul în care trăiesc scriitorii români din Voivodina, acel mediu care poartă antinomia sat-oraş, pădure-păşune, adevăr-probabilitate, mediu care poartă-n sine materialul de construcţie al poeziilor lui Ion Bălan.

Poezia lui Ion Bălan, care poartă ecouri de blândeţe a peisajului rural şi cu motivul liniştii ce caracterizează întreaga sa operă literară, devine apreciat, fiind unul dintre poeţii afirmaţi în perioada de înflorire a poeziei româneşti de pe teritoriul Voivodinei. Versurile leit motiv ale poeziei lui Bălan pot fi considerate următoarele: „Nu mă dor durerile stinse/ nici lacrimi n-am pentru dureri -/ le-au stors umbre de iubiri învinse/ sub voalul veşnicei tăceri” (*Azi* – „Lumina”, nr. 3, 1953), unde poetul descoperă vieţuirea cotidiană într-o lume plină de mistere care îi sunt destinate de o forţă ascunsă, din adâncul sufletului. În conştiinţa poetului apar nişte străfulegerări care declanşează un şir lung de căutări printre dogme, teorii şi iluzii asupra adevărului, asupra esenţei vieţii. Visul e, pentru poet, o fereastră spre lumină, care odată întrerupt, permite unei noi zile să înceapă, o nouă căutare spre necunoscut: „Oraşul deşteaptă îndemn şi visuri vii/ în ritm de paşi ce se-ntretaie.../ porniri înainte... (*Ore matinale* – „Lumina”, nr. 3, 1953, p. 134). Cu o iubire faţă de satul natal, unde Dealul, Valea Mare, Codrul, Fântâna, Uliţa Mare sunt toposurile ontologice ale poetului, ne descoperă, în versuri, un spaţiu unic pentru el pe acest pământ unde se găseşte „ca acasă”, unde trăieşte o copilărie paradisiacă

şi unde simte primele sentimente erotice. Îmbrăţişând în poezia sa o tehnică modernă de a scrie poezie, prin abandonarea rimelor tradiţionale, abordează o prozodie cu vers alb şi cu ecouri adânci în opera marilor simbolişti români: „Tac drumurile toate răsfirate/ Tace câmpia, dealurile neumblate./ Mâinile-n linişte deplină atârnă peste zări/ ca raze violete-n amurg pe cărări./ Tac mâinile, raze violete-n amurg,/ Şi pe frunte picuri de amintiri se scurg" (*Despărţire* – „Lumina"*,* nr. 1, 1956) sau versurile de tip bacovian „Strada noastră-n zi cu ploaie/ ca şi gândul meu se-ndoaie - / sub potop de strop de apă - / nimeni să nu-i mai priceapă" (*În toamnă* – „Lumina"*,* nr. 3, 1953, p. 133), Ion Bălan aduce poezia voivodineană la o răscrucere de drum între tradiţionalism şi modernism, căutând metode şi procedeuri noi de prezentare a sentimentelor şi a emoţiilor stârnite de patima paradoxal nostalgică după satul natal. Iubirea descoperită într-un peisaj rural, pentru Ion Bălan este o poezie fragedă, de început, unde se aseamănă cu înflorirea unui ghiocel: „Uite-aceste petale şi zâmbetul de floare/ aş vrea să-ţi fie semn:/ un ghiocel – năvală de soare/ pornită din tainic îndemn" (*Primăvară* – „Lumina"*,* nr. 3, 1953, p. 134). Ghiocelul simbolizând deşteptarea naturii, dar şi speranţa şi revenirea la viaţa ulterioară iernii, este, pentru Bălan, un „dar al firii" şi al visului petrecut între cei doi îndrăgostiţi. Câteva din semnificaţiile posibile ale simbolului florii-albastre, după opinia lui Tudor Vianu este „iubirea pierdută, dorul orientat către trecut" şi „o expresie cromatică pentru sentimentul infinitului". Motivul romantic al florii-albastre simbolizând nostalgia infinitului, aspiraţia spre absolut, o găsim în poezia lui Ion Bălan, *Odată*: „Te-ai oprit lângă fereastră/ şi mi-ai zis că e târziu/ sau s-a prins o floare-albastră/ în al inimii pustiu?" Ca ideal de puritate, sugerând infinitul, motivul este şi iubirea faţă de persoana care nu e lângă poet, care a zis cândva că „e târziu" pentru ca dragostea din nou să ia flăcări, iar vorbele spuse între ei erau de mult uitate: „cine ştie când le-ai spus" (*Odată*). Satul Iablanca, căruia i se mai spune şi Mărul, este prezent pe tot parcursul poeziei sale. Este locul unde se întoarce mereu cu gândurile, unde găseşte liniştea sufletească şi unde se deşteaptă amintirile frumoase din anii petrecuţi pe străzi şi în mijlocul naturii: „Aici, în Măru, seara, iarăşi vin/ să desfir, comoară minunată,/ Poveste de-nceput/ povestea cu Truia/ (cel ce, după cum se spune,/ satului a pus temei)/ şi ca-ntotdeauna mă-ntreb/ dacă-i mai ştiu pe sătenii mei/ ori eu visez mereu? (*Aici, în Măru, seara, iarăşi vin*). Gândurile spre zilele trecute, spre lumea pe care a cunoscut-o cândva îi declanşează în suflet şi în memorie o nesiguranţă, semn că anii trec ireversibil, iar amintirile se şterg odată cu parcurgerea lor. Tot de satul său natal, Măru şi de râul Căraş Ion Bălan îşi aminteşte şi în poezia *La intrarea în Măru*, de lanurile de grâu, „marea de grâne", scăldate-n soare lin „vântul lin", când păşea pe „drumu prăfuit", la vale. Se apropie sfârşitul vieţii, se scurg zilele verilor frumoase „şi-aproape secat-a izvorul vieţii/ sub aprigă năvală de soare..."

Cu o uşoară influenţă coşbuciană în descrierea râului Prahova: „în vaduri repezi, Prahova grăbeşte" (*Scamă*) şi cu o constantă nostalgie faţă de „satul dintre dealuri", facem cunoştinţă cu iubirea lui nemărginită faţă de natură şi de locurile acvatice, care-i stârneşte amărăciune şi regret că a plecat şi a părăsit satul pe care l-a iubit din adâncul sufletului. Din momentul plecării şi până azi, poetul e plecat pe drumuri „mărginite de schilavi duzi bătrâni", niciodată nu şi-a mai găsit casa, locul unde va vieţui mai bine decât în satul său de codru. Poetul simte că anii trec, îl „poartă paşii tot mai obosiţi.// Am plecat ca ieri pe drum făr-oprire" (*Mi-am lăsat ca ieri satul dintre dealuri),* iar satul şi via bunicului au suferit schimbări: „Pe locuri unde, în copilărie,/ ştiu că era vie,/ cresc măgrini în dese tufişuri/ şi buruieni şi spini", încât poetul, de câte ori păşeşte pe „drumul ce vine din sat,/ şerpuind, în două taie valea", stă singur „pe coamă de deal,/ pe locul de vie din copilărie" şi îşi aminteşte de trăsura bunicului care „se-ndreaptă spre Codru" de fiecare dată când se duce spre via care acum nu mai există. Ecouri din pozia lui Goga întâlnim în poezia *Pe drum spre Valea Mare*, pe unde trec „şirag sătenii la arat", pe acelaşi drum pe unde au umblat de secole întregi strămunii lui cu „amar şi chin uitat" spre lanurile galbene de grâu pentru a face din „aprigă truda lor/ să crească-n valul de grâne/ o pîine/ mai albă decât un dalb viitor" şi pentru ca moşii lui plugari să-i ofere o viaţă şi un viitor mai frumos.

Dintr-o pasionată dorinţă de a intra în directe relaţii cauzale cu literatura timpului, în anul 1947 apare revista „Lumina". Pe tot parcursul creator al acestei reviste, marea majoritate a scriitorilor şi poeţilor şi-au găsit aici spaţiul poetic de manifestare, precum şi „echilibrul purităţii lor creatoare" (Almăjan 1987: 10). Paginile revistei au devenit punct de atracţie şi de sprijin al acelor voci poetice care vor încerca „să definească o autentică vocaţie acceptând contextul glasurilor lirice care se fac auzite şi căutând să se realizeze prin impulsul sensibilităţii lor poetice" (ibidem). În acel an de mare încărcare artistică au apărut primele volume de versuri ale scriitorului Ion Bălan, care ne aduc în faţa noastră „o poezie nostalgică, elegiacă, contemplativă" (Agache 2010: 118). Prin acest debut editorial de o fascinantă simplitate, dar cu o perspectivă umană, poezia românească din Voivodina devine un loc de întâlnire cu cotiturile esenţiale ale limbajului poetic modern. Spre sfârşitul anilor cincizeci, în Serbia au fost înflăcărate discuţii literare care vizează în mod deosebit problema modernismului şi a realismului. În poezia din Voivodina apar formele unor metamorfoze ale unei noi conştiinţe poetice deschizătoare de drumuri şi capabile să exercite o mare influenţă asupra experienţelor poetice de viitor. Acestea se deosebeau, în mare, de sensul poetic inaugurat în primii ani postbelici. Poezia şi proza lui Ion Bălan, abordând din mai multe unghiuri lumea satului bănăţean, „cu toată problematica complexă a vieţii minoritarului român, a conglomeratului de naţionalităţi în care trăieşte" (Agache 2010: 119), un sat de tip sămănătorist, ideal, autentic, tradiţional, arhaic şi idealizat**,** apare ca un loc edenic, de un primitivism naiv şi fermecător, în care omul e legat organic de natură, de pământul care-l face structural bun şi-i conservă respectul pentru valorile morale. Pe de altă parte, oraşul, demonizat, nu e decât un spaţiu corupător şi alienant, în care cel plecat din sat, înstrăinatul Ion Bălan, rupt de energiile pamântului străbun, de satul său Măru, este condamnat la perdiţie.

Bibliografie

Agache, Catinca (2005). *Literatura română în ţările vecine. 1945-2000.* Iaşi: Princeps Edit.

Agache, Catinca (2010). *Literatura română din Voivodina*. Panciova: Libertatea.

Almăjan, Slavco (1987). *Versiunea posibilă. Antologia poeziei româneşti din Iugoslavia – 1957-1987.* Pančevo: Libertatea.

Bălan, Ion (1953). *În toamnă, Azi, Primăvară, Ore matinale.* În *Lumina*, Vârşeţ, nr. 3/1953.

Bălan, Ion (1956). *Despărţire.* În *Lumina*, Panciova, nr. 1/ 1956.

Bordeianu, C., Ioan Baba (1998). *Antologia literaturii şi artei din comunităţile româneşti.* Vol. I., Banatul iugoslav. Iaşi: Editura Institutului Naţional pentru Societatea şi Cultura Română.

Copcea, Florian (2002). *Scurtă istorie a poeziei româneşti din Voivodina.* Vol. I. Timişoara: Lumina.

Flora, Radu (1971). *Literatura română din Voivodina. Panorama unui sfert de veac (1946-1970).* Pančevo: Libertatea.

Micu, Dumitru (1995). *Scurtă istorie a literaturii române*. II. Bucureşti: Iriana.

Popa, Ştefan N. (1997).*O istorie a literaturii române din Voivodina.* Pančevo: Libertatea.

Popović, Virginia (2004). *Pavel Gătăianţu. Contribuţii la monografie.* Novi Sad: Ined Co.

Roşu, Costa (1989). *Dicţionarul literaturii române din Iugoslavia*, Novi Sad: Libertatea.

FORME ALE CULTURII TRADIŢIONALE

Condeierii-plugari din Banat - literatura subdialectală bănăţeană

Literatura dialectală bănăţeană are un certificat de naştere ferm consemnat de istoria literaturii române, printr-un nume cardinal al ei: Titu Maiorescu. Această literatură este semnalată şi de alt mare istoric literar, George Călinescu, în monumentala sa *Istorie a literaturii române de la origini până în prezent.* De asemena, fenomenul este datat de un reputat istoric al Banatului, I.D. Suciu, care stabileşte, pentru literatura dialectală, borna de naştere la 1582 - vechime pe care literatura naţională nu o are.

La ordinea zilei este resuscitarea, recalibrarea literaturii bănăţene „în grai" – Banatul fiind singura provincie istorică având o identitate consolidată cultural şi în bună stare de funcţionare. Fenomenul literar local bănăţean poate fi determinat şi se defineşte prin dezbaterile, analiza raporturilor scrisului ţărănesc cu folclorul, cu literatura naţională şi universală, prin cercetarea aspectelor tematico-stilistice, prin ierarhizarea valorilor şi prin denumirile ce s-au dat scriitorilor ţărani: plugari condeieri, scriitori populari, scriitori autodidacţi de la ţară, iar mai nou – scriitori/ creatori în grai (literatura în grai bănăţean este cea mai răspândită, este poate şi unica literatură română în grai din întreaga Românie şi din afară de graniţele ei). Condeierii plugari din Banat sau literatura subdialectală bănăţeană sunt principalele componente ale acestui fenomen literar. Modalitatea specifică de manifestare a culturii populare bănăţene care o individualizează, este literatura populară (termen diferit de cel folosit în folcloristica românească, care desemnează folclorul literar). Legătura cu viaţa cotidiană o putem înţelege din iubirea ţăranului român, încă dinaintea Unirii, de pe vremea stăpânirii maghiare. Ţăranii nu s-au mulţumit numai să culeagă luminile din cărţi, să primească totul de-a gata de la orăşeni, ci au început să scrie, să aibă o orientare proprie, să se organizeze. Manifestările culturale ale ţărănimii bănăţene, făcute din proprie pornire şi fără nicio îndrumare, merită luate în considerare în definirea profilului cultural al regiunii. Ele reliefează stratul nobil al unui popor şi marile lui posibilităţi creatoare. Prin versurile lor se laudă gospodăria şi vrednicia bănăţeanului, dar şi momentele grele din istoria ţăranului român.

Termenul de „fenomen literar local bănăţean" este situat de cercetătorii acestei ramuri a literaturii în domeniul culturii populare, la fel a fost împărţită în trei componente: gazetărie rurală, condeierii-plugari şi literatura dialectală. Despre literatura dialectală, cercetări serioase a efectuat Gabriel Ţepelea în studiile *Literatura în grai bănăţean, George Gârda şi alţi continuatori ai lui Victor Vlad Delamarina* publicat în volumul *Studii de istorie şi limbă literară* (Editura Minerva, Bucureşti, 1970, p. 217-319); *Introducere* la antologia *Ano, Ano Logojano, Versuri în grai bănăţean* (selecţie, prezentări şi introducere de Gabriel Ţepelea, Editura Facla, Timişoara, 1974); studiul *Întâlniri şi discuţii despre scriitorii ţărani*, publicat în volumul *Interpretări şi restituiri* (Editura Tehnică, Bucureşti, 1996, p. 168-173). Gabriel Ţepelea, în toate aceste studii, a analizat raporturile scrisului ţărănesc cu folclorul, cu literatura naţională şi cu literatura universală, la fel se precizează formele, structura şi conţinutul literaturii populare ca fenomen: caracterul esenţial sistematic şi complet. În literatura dialectală sunt prezente cele trei genuri literare: liric, epic/narativ şi dramaturgic. Creaţiile sunt scrise de amatori fără iniţiativă sau sprijin oficial, fără ca aceşti scriitori amatori să aibă vreo pregătire de specialitate. Paralel cu aceste creaţii ale lor se dezvoltă şi activitatea publicistică (gazetărească şi editorială), precum şi modalităţi teatral-spectaculare (teatrul sătesc de amatori) ori ale rostirii dialectale (monologuri, declamaţii, recitări) la sărbătorile satelor, la festivaluri de poezie în

grai bănăţean sau la festivaluri de pantomimă, monodramă, umor şi satiră organizate în Banatul sârbesc.

Fenomenul literaturii dialectale are punctul de plecare în ziarul „Dreptatea", apărut în decembrie 1893 la Timişoara, devenit cel mai mare ziar românesc din întregul Imperiu Austro-Ungar, ziarul făcând legătura dintre fenomenul literar şi vorbirea dialectală, deschizând drumul exprimării în graiul local. La începutul secolului XX s-au înfiinţat şi alte gazete care conţin articole şi lucrări beletristice scrise de ţărani şi conduse de ţărani: „Cuvântul satelor" (1926), „Zorile Banatului" (1928). Literatura dialectală bănăţeană continuie să fie apreciată şi la sfârşitul secolul al XX-lea, când încep primele studii despre acest tip de literatură sau mai bine-zis - fenomen literar. Condeierii ţărani, axaţi pe dragostea faţă de natură, de viaţă, de patrie, de muncă etc. cu interogaţii asupra destinului, cu ecouri din mitologia naţională şi universală şi scrieri pline de umor, dar conturând şi o viziuneproprie asupra morţii. După forma acestor creaţii, ele merg de la cântecul popular până la versul alb.

Literatura dialectală, după cum am afirmat mai sus, din perspectiva istoriei literaturii române, n-o are şi n-o afirmă decât Banatul, în ultimul timp nu este creată de codeierii plugari amatori, de ţăranii înşişi, ci de intelectuali. Se apreciază tot mai mult valoarea ei artistică şi expresivă, se remarcă şi capacitatea acestei literaturi dialectale bănăţene de a se materializa în genurile, speciile şi modalităţile de bază ale literaturii. Această literatură este expresia unui fenomen de multiculturalitate în interiorul aceleiaşi culturi, în expresia şi cultura aceleiaşi limbi, însă într-o varietate păstrătoare a valorilor sale. Prin literatura (sub)dialectală, graiul bănăţean îşi dovedeşte o expresivitate cu funcţie estetică, care contribuie la conservarea unei tradiţii. În momentul de faţă, literatura subdialectală bănăţeană primeşte tot mai multă recunoaştere. Uniuniea Scriitorilor din România, care, prin Filiala Timişoara şi strădania remarcabilă a criticului de notorietate Cornel Ungureanu, s-au angajat în deplină cunoştinţă de cauză faţă de valorile literaturii de a pune în lumină cât se poate mai bine aceste forme de expresie.

La consolidarea literaturii subdialectale, în ultimul timp s-au remarcat revistele „Tăt Bănatu-i fruncea", revistă a Asociaţiei Scriitorilor în Grai Bănăţean şi „Vasiova", la fel e apreciată contribuţia unor creatori din Voivodina – Banatul Sârbesc la literatura română, prin intermediul poaeziei în grai. Un prim creator de valoare din acest spaţiu este poetul Vasile Barbu, preşedintele Societăţii literar-artistice „Tibiscus" din Uzdin şi alţi autori talentaţi care, afirmându-se prin literatura dialectală, ocupă un loc onorabil în istoria culturii locale, cu puternice rădăcini în tradiţie.

Volumul de versuri în grai bănăţean *Ano, Ano Lugojano*, apărut în anul 1974, a cărui selecţie a poeziilor este realizată de Gabriel Ţepelea, îşi propune să analizeze „condiţiile istorico-sociale, talentele şi perspectivele literaturii în grai bănăţean", „să se scoată în relief contribuţia specifică a Banatului, la spiritualitatea românească" (*Introducere*, p. 5). După 1989, libertatea de exprimare şi crearea unor condiţii mai prielnice pentru răspândirea creaţiilor în grai, a condus la publicarea mai multor volume colective: *Antologia poeziei în grai bănăţean*, Editura Dacia Europa Nova, Lugoj, *La Poşmândre,* publicat de cenaclul radiofonic din Caransebeş, *Bădiţa Mihuţa şi urmaşii săi* (Casa de Cultură „George Suru" din Caransebeş), *Grai şi suflet* (antologie a Cenaclului „Aurel Novac" din Bocşa), *Antologie de poezie în grai* (publicată sub egida Casei de Cultură din Bocşa).

Românii bănăţeni din Voivodina folosesc limba maternă în familie şi în cadrul comunităţii etnice, în special în mediul rural, în cadrul unor sate româneşti sau cu populaţie mixtă, constituită din români şi sârbi. În aceste localităţi s-a păstrat foarte bine graiul bănăţean voivodinean, neinfluenţat de limba română literară. Există anumite deosebiri în ceea ce priveşte motivaţia resuscitării mişcării literare în grai, la bănăţenii din România şi la cei din Serbia. „În România, raţiunea de a se scrie literatură în grai bănăţean constă în exploatarea unei realităţi lingvistice locale, pentru dobândirea unei expresivităţi literare particulare, cu incontestabilă funcţie estetică [...] identitatea lexicală locală contribuie la o mai pregnantă conturare a geografiei literaturii unei zone a României" (Turcuş 2009: 5). În Banatul sârbesc, scrierea în graiul românesc al locului are rostul de a întreţine comunicarea

interumană etnică. Literatura în grai din Banatul sârbesc este mai mult apreciată pentru însemnătatea ei etnică decât pentru valoarea ei estetică şi literară. „O amploare deosebită cunoaşte şi poezia în grai bănăţean [...] din Voivodina. I. Stoiţ şi V. Barbu au îngrijit o culegere de poezie în grai, *Când urducaţi drâmbon în bucfarie,* apărută cu sprijinul Studioului de Radio Reşiţa" (Turcuş 2009: 5-6). Scrierea în grai contribuie, atât în Banatul Sârbesc, cât şi în Banatul Românesc la păstrarea identităţii culturale a etniei româneşti, având rostul de a conserva o realitate lexicală. Poeţii din Voivodina, prin graiul local prezent în scrierile asrtistice, pun în lumină faptul că limba lor maternă are o vitalitate extraordinară. Astfel, s-au înfiinţat câteva cenacluri literare în grai bănăţean: „Cea Ventilă" din Uzdin, „Folomoc" din Torac şi „Izvorul cu leac" din Mesici. Din anul 1992 apre la Uzdin (Voivodina) revista „Scărpinatu" (supliment al publicaţiei „Tibiscus" din Uzdin), în care se publică poezie umoristică în dialect. Prin toate cele amintite, comunitatea românească din Banatul sârbesc are o puternică identitate culturală, susţinută de manifestările din ultima vreme şi de bogata mişcare literară în grai bănăţean, reclamându-şi „firesc, o instituţionalizare, ce parcă s-a înfăptuit aproape de la sine" (Turcuş 2009: 6).

Unul dintre cei mai mari poeţi şi scriitori români, Lucian Blaga, a afirmat în eseul care deschide primul număr al publicaţiei „Banatul": „Nici una din provinciile româneşti nu are o cultură etnografică, anonimă, populară, atât de diferenţiată ca Banatul, dar în acelaşi timp, nici una din provinciile româneşti n-a dat relativ aşa de puţine personalităţi creatoare ca Banatul" (Blaga 1973: 129). După spusele lui Blaga, cultura Banatului reprezintă barocul etnografiei româneşti. Poetul Vlad Delamarina este întâiul scriitor român care îndrăzneşte să scrie dialectal: lucrul n-ar fi fost cu putinţă daca Banatul n-ar fi dat naştere celui mai diferenţiat subdialect al Daciei. Atributele fundamentale ale literaturii (sub)dialectale bănăţene sunt: precizarea originii populare a literaturii în grai bănăţean şi descendenţa ei din conştiinţa etnografică a acestei regiuni. Scriitorii bănăţeni, conştienţi de calităţile şi limitele graiului local, au abordat teme legate de viaţa bănăţeană pentru care graiul local a devenit unica haină posibiă. Intenţia acestor scriitori era de a aduce ceva „de acasă", în graiul de acasă, de a fi exponenţii culturii populare bănăţene, ai stilului de viaţă bănăţean în contextul românesc.

Toate dezbaterile teoretice asupra fenomenului cultural şi literar bănăţean sunt străbătute de intenţia definirii unui drum propriu în cadrul culturii româneşti, de cultivarea unei note specifice care să ducă la unitate prin varietate şi la înflorirea vieţii locale. „Scriitorii dialectali bănăţeni n-au fost promotorii unei mişcări divergente prin intermediul dialectului, ci ai unei mişcări convergentr spre întregul românesc" (Ţepelea 2005: 56).

Bibliografie

Blaga, Lucian (1973). *Barocul etnografiei româneşti.* În *Ceasornicul de nisip*. Cluj-Napoca: Editura Dacia

Boldureanu, Ioan Viorel (1994). *Cultura românească în Banat.* Timişoara: Editura Helicon Banat S.A.

Petrescu, Camil (1980). *Literatura ţărănească.* Apud Cornel Ungureanu. *Imediata noastră apropiere.* Timişoara: Editura Facla.

Seracin, Dan Floriţa (2009). *Scrisul românesc în Banat*. *Lirica interbelică.* Sămănătorul – Editura Online.

Turcuş, Aurel (2009). *Poezie în grai bănăţean*. Vol.I. Timişoara: Editura Orizonturi Universitare.

Turcuş, Aurel (2009). *Poezie în grai bănăţean*. Autori din Voivodina, Serbia. Timişoara. Vol.II.: Editura Orizonturi Universitare.

Ţepelea, Gabriel (1974). *Ano, Ano, Lugojano"*. Timişoara: Editura: Facla.

Ţepelea, Gabriel (2005). *Plugarii condeieri din Banat. Literatura în grai bănăţean.*

Ediţie îngrijită şi studiu introductiv de Ioan Viorel Boldureanu. Timişoara: Editura Marineasa.
Vintilescu, Virgil (1995). *Consemnări literare – repere literare bănăţene de la începuturi până la 1880.* Timişoara: Editura de Vest.

De la gastronomia autohtonă la cea postmodernă în literatura din Voivodina

Poezia din Voivodina s-a dezvoltat, începând cu anii `50 ai secolului trecut, mergând pe linia tradiţionalismului, cunoscând metamorfoze până în zilele de azi, acum considerându-se a fi parte dintr-o literatură postmodernă care depăşeşte graniţele literaturii româneşti minoritare, cu tendinţe de încadrare în circuitul balcanic sau mondial. De la primele poezii scrise în limba română pe teritoriul Voivodinei, se poate întâlni o anumită influenţă a folclorului, chiar şi în poezia primilor scriitori tradiţionalişti. Chiar dacă articolele vizând relaţiile dintre literatură şi gastronomie s-au înmulţit în ultimii ani, transformându-se în adevărată modă, despre gastronomia tradiţională şi (post)modernă în poezia din Voivodina nu s-a scris deloc. Poezia românească din Voivodina, înconjurată de literatura sârbă şi de literatura minorităţilor care convieţuiesc pe acest teritoriu, a primit o anumită influenţă străină - şi când este vorba de poezie, dar şi când este vorba de gastronomia transpusă livresc. Prin poezia scriitorilor tradiţionalişti, putem cunoaşte cultura, folclorul, psihologia, chiar şi mentalităţile minorităţii naţionale voivodinene. Vom şti dacă poetul provine dintr-un sat de codru sau dintr-un sat de pustă, vom afla dacă satul natal i-a descoperit o nostalgie în suflet, amintiri frumoase din trecut, poezie „festivistă (în primii ani postbelici) sau reflexivă, cu iz folcloric ori poezie de dragoste" (Agache 2010: 50). Gastronomie tradiţională putem întâlni la poeţi încă de pe copertele volumelor lor de poezii: Simion Drăguţa, în volumul *Gutuiul din inimă*, apărut la Editura Libertatea din Panciova în 1978; o poezie de dragoste faţă de satul natal, faţă de prima dragoste, unde primul sărut e reprezentat prin schimb de bomboane „Pe Joichiţa am sărutat-o la joimărele,/ schimbând din gură-n gură o bomboană" (Drăguţa 1978: 4), care sugerează un moment de mare intimitate, bomboana, încă din cele mai vechi timpuri, simbolizând sănătatea, fericirea, viaţa lungă şi fertilitatea[1]. Grâul, făina şi pâinea sunt termeni des întâlniţi la partea mare dintre poeţii tradiţionalişti: „Din făina cea fără de seamăn/ străbunica făcea tălăniţe moi" (Drăguţa 1978: 6) sau „Se scurg clipele ca gornicia fluierată-n briceag/ Cu amintiri dospitea în scoarţă de tălăniţă goală" (Drăguţa 1986: 7) sau „Ne-am depărtat şi nu ştiu de e aceeaşi vatră/ Unde ţinuta-i candidă şi pâinea îi era sacră" (Marcoviceanu 1987: 13). Importanţa grâului în alimentaţie, vechimea lui între plantele cultivate „constituie factorii care au creat în jurul grâului o atmosferă de religiozitate şi misticism" (Bumb 2007: 53). Grâul, cereala preţioasa din punct de vedere energetic şi economic, a fost acela care desemnează marile valenţe ale imaginarului creativ, magic şi religios: „Mi-a zis Romu că din acest an va semăna/ numai porumb şi grâu de soi,/ dar nici cu celelalte nu va rămâne mai pe jos" (Drăguţa 1986: 14). „Seminţele de grâu trebuie distruse prin măcinare, adică reduse la starea de pulbere fină (făină) […]. Obţinerea făinei prin măcinare, frământarea aluatului prin presare şi frământare sunt alte similitudini pe care creştinii le-au evocat adesea în comunicarea şi experimentarea emoţiei hristice. Iar operaţiile aratului, semănatului şi mai ales ale seceratului graminţelor au totdeauna rituri şi ceremonii, sărbători şi practici ce împletesc entuziasmul cu ludicul şi eroticul cu sacrul. Pâinea se poate face şi din altceva decât grâu. Faina de grâu este definitorie pentru colaci şi cozonaci" (http://www.sfin.ro/articol_6630/mitologia_agriculturii.html?action=print).

[1] http://www.magicmoment.com.ro/marturii.html

Poetul Simion Drăguţa îşi aminteşte cu nostalgie de tălăniţa făcută de bunici, de „mălaiul dospit" (Drăguţa 1978: 29) şi de reţeta plăcintei: „aluatul învârtoşat se bate cu mărul palmelor/ şi se face bucă plină care se tutuie cu jarul buzelor" (Drăguţa 1986: 19). Teodor Şandru scrie pasteluri care au ca tematică glia, munca câmpului, încât pastelurile lui descoperă lumea de la sat cu obiceiurile legate de seceriş şi de recolta grâului care va da „pâne albă lumii muncitoare" (Şandru 1997: 20). La fel Iulian Bugariu, cu un sentiment de nostalgie şi de iubire faţă de glia strămoşească, cântă odă Voivodinei şi plaiurilor natale: „Mă ispiteşte dorul de dude răscoapte şi de vişine pomăite, de caş bine stors" (Bugariu 1986: 20). Poetul este chemat „de geamătul tainic al sălciilor şi al plopilor" lângă Tisa sau Beghei şi de „zâmbetul sfios şi cuminte [...] al bunilor paori" care „prin boaba de sămânţă şi prin firul de grâu" îi amintesc de zilele frumoase petrecute în copilărie (ibidem). De asemenea poezia lui Mihai Avramescu merge pe linie tradiţionalistă, vorbind despre curgerea ireversibilă a timpului, anotimpurile anului se scurg repede, „şi purcedem/ mereu, ne stingem, ca să retrăim/ sub alte forme tot aceeaşi viaţă/ şi tot aceeaşi moarte" (Avramescu 1970: 41). Pentru poet, toamna este un anotimp când putem să „luăm în palme boabele de grâu,/ sau strugurele tescuit în cramă./ Sorbim rubinul adunat în cupe,/ Sau frângem pâinea albă, aburindă,/ cu gesturi ritualice" (ibidem: 36). În scurgerea neîntreruptă a timpului, tinereţea fiind asemănată cu o rază de lumină, Ana Niculina Sârbu-Ursulescu spune că „timpul aleargă la braţ cu mine/ mi-a pus în mâini ciorchini de struguri/ simt un izvor în palmă/ şi soarele în gene" (Sârbu 1982: 30). Un semn de nostalgie faţă de anii tinereţii şi ai copilăriei se poate întâlni şi în poezia *Luna o puteam tăia felii,* unde Ana Niculina Sârbu-Ursulescu vorbeşte despre visele şi dorinţele ei împlinite şi neîmplinite: „voiam luna s-o tăiem felii/ pentru ca să o împărţim/ aşa cum împărţeam pâinea cu unt/ aşa cum împărţeam pe din două amurgul/ şi prunele verzi furate [...]/ azi număr în gând zilele când aveam voie să/ mâncăm îngheţată". În copilărie s-a putut totul realiza, pentru poetă şi luna se putea „tăia felii/ ca marmelada cumpărată de mama/ la oraş". Pâinea şi grâul sunt cele două simboluri care se găsesc între cer şi pământ. Pământul simte cum creşte grâul iar poeta este transformată în „miros de pâine coaptă" care se împrăştie în lumină până la cer, mirosul de pâine fiind legătura ei cu lumea înconjurătoare, ea dorind să-şi găsească singură locul sub soare, într-un loc unde toată lumea este presărată de lumină: „Eu/ simt cum creşte în mine cântecul/ şi vreau să fiu miros de pâine coaptă" (ibidem: 8). Amintirile frumoase din tinereţea poeţilor sunt deseori elogiate în versuri pline de nostalgie, dar şi de regret: „aşa cum împărţeam pâinea cu unt/ [...] şi prunele verzi furate/ de prin vecini" [18]. Florica Ştefan, poeta care caută obsedant originea, rădăcina sa, în poezia *Secerişul* descoperă „ethosul românesc specific misterioasei câmpii a Banatului" (Agache 2010). „Din grâul de statura cosaşului, valuri de căldură./ Mâna bunicii întinsă şi gust de pâine-n gură" (Ştefan 1975: 26).

Despre enogastronomie şi despre vinurile bune şi berea rece, poeţii din Voivodina vorbesc cu simpatie şi cu ajutorul memoriei scriu cele mai frumoase poezii tradiţionaliste autohtone din Voivodina. Simion Drăguţa, în poezia *Pivniţele Mesiciului*, descoperă un belşug care se ascunde în pivniţele satului de lângă poalele Vârşeţului. Vinul bun se păstrează în „butoi de şase sute de litri", vin care provine de pe podgoriile Mesiciului. În aceste pivniţe se pot găsi „policere cu pâini coapte/ care se mănâncă cu cârnat pus în untură şi udate/ cu vin ostoit din olcuţe şi ploşti cu numele gazdelor", dar şi „lăzi cu grâu pentru măciniş". În poezia *În soba mare, la tata*, Simion Drăguţa vorbeşte despre mâncărurile tradiţionale şi de belşugul caselor de ţărani. Niciodată nu va lipsi de pe mesele lor pâinea, slănina, cârnatul, ouăle şi pâinea de casă: „-Ai venit? – mi-a zis el, molfăind pâine în gură - / Ştii că fără tine-mi sunt zilele ca mărul-pădureţ./ Vrei un pahar de vin?... Vrei ouă prăjite-n unsoare?/ Avem şi cârnat uscat pe coş, şi slănină rândurată,/ Îţi pregătim şi-un pui, să-l mănânci cu salată".

Poezia din Voivodina, începând cu deceniul opt al secolului trecut, îşi schimbă mersul, încercând să meargă paralel cu ceea ce se întâmplă în poezia din România, dar pe cât e posibil să rămână, totuşi, legată de literatura poparelor iugoslave. Având influenţe din două părţi, poezia românească din Voivodina ţine pasul cu literatura europeană. Unii poeţi, din dorinţa de a crea şi de a

se adresa unui public larg şi nu cercului îngust minoritar, patriarhal, au început să scrie literatură în limba sârbă, devenind cei mai înfocaţi apărători ai poeţilor tineri şi ale noilor orientări literare din spaţiul literaturii iugoslave. Alţi poeţi, prin numeroase realizări lirice expresive, descoperă în literatura de limba română din Voivodina o obsedantă căutare a originii, a rădăcinii, a arhetipului comun, balcanic. Volumele de poezii, întoarse spre o conştiinţă artistică modernă, apar la Editura Libertatea, atunci când teritoriul fostei Iugoslavii este cuprins de război, din dorinţa de a încuraja libertatea cuvântului şi de a crea noi valori pe acest teritoriu voivodinean. Scriitorii voivodineni au rămas să descopere marile teme ale scrierii lor: dragostea, patriotismul, plaiul natal, natura în genere, labirintul oraşului, tristeţea, moartea, efemeritatea vieţii, sacrificiul ş.a. Scrierile lor sunt pline de armonie şi frumuseţe, spirit de sacrificiu sau loc de refugiu, maternitate şi fecunditate, cuprindere a lumii sau numai a meleagurilor natale. Iubirea şi efemeritatea vieţii sunt teme centrale aşezate în centrul universului literar ca forţe motrice ale vieţii. Operele lor sunt nişte aventuri ale sublimării în cuvânt a interiorităţii eului, ale trăirilor vulcanice, vibrante, alteori calme, care transgresează un real metamorfozat, situat între fragilitate şi etern. Versurile lor sunt remarcabile prin sinceritate, unele sunt nostalgice, elegiace, altele - explozive, preocupate de problemele existenţiale, meditative ale vieţii, vocile literare voivodinene, de o mare sensibilitate şi forţă de sugestie, impresionează prin sinceritatea expresiei lor, prin filosofări şi confesiuni lirice, ne conduc cu abilitate în labirintul propriului eu creator, unde iubirea şi neliniştile metafizice, curgerea timpului şi setea de absolut, creaţia şi destinul creatorului sunt reverberări ale căutătorilor cifrului secret al misterioasei fiinţe umane. Literatura din Voivodina, prin intrarea în noul mileniu, descoperă o întoarcere spre o altă sferă, a lumii moderne, a elitei, a poeziei postmoderne, fugind pe de o parte de influenţa mare a literaturii sârbe, pe de altă parte - de cea a literaturii române, poeţii din Voivodina au reuşit să aducă viziuni inedite şi să se impună în spaţiul liric voivodinean cu propriile lor programe estetice. Gastronomia (post)modernă este tot mai des întâlnită nu doar în poezie, ci şi în proza din Voivodina. Poeţii care scriu o asemenea poezie sunt influenţaţi de mass-media, dar şi de folosirea internetului. În ultimul timp, reclama este cea care învinge toate gusturile pentru gastronomie autohtonă şi tradiţională; întoarcerea poeţilor postmoderni în trecut, folosind memoria, este tot mai des întâlnită. Astfel, versul primeşte originalitate, şochează prin inedit şi stârneşte interesul tot mai mare al cititorilor, care îl interpretează de multe ori greşit (elementele de gastronomie la unii stârnesc forme de umor ironic, neînţelegând sensul întrebuinţării lor). Cercetările din ultimul timp (Izabella Krizsanovszki în *Fascinaţia enogastronomică în literatura română,* Iaşi, Tipo Moldova, 2010) descoperă o filozofie a alimentaţiei, a mânca este un ritual, un act de civilizaţie. Aceasta nu înseamnă doar a aboli foamea, ci se echivalează cu transgresarea biologicului, cu depăşirea condiţiei de animal. Pe lângă gastronomie, în ultimul timp se foloseşte şi termenul de *enogastronomie* (folosirea de hrană şi băutură, artă a bunei bucătării îmbinate cu vinurile potrivite). Poezia din Voivodina este puternic influenţată de enogastronomie, dar putem să spunem că în sens invers decât cel potrivit gastronomia este aici doar o metodă de a apropia poezia de viaţa de zi cu zi şi de a se apropia cât mai mult de tineretul de aici, folosind cuvintele des întâlnite în jurul lor, familiariarte lor.

Încă din poezia tradiţionaliştilor se poate întrevedea un început de orientare spre inedit, spre gastronomia care tot mai des invadează piaţa cotidiană, culturile ne apusene sunt impuse şi nouă. Aceste culturi, tradiţii şi ritualuri mondene sunt descoperite aproape la toţi poeţii din Voivodina, încercând să se apropie de cititor, descoperind o lume aproape lor, ei întrebuinţează elemente de gastronomie americană, franceză; trăind „în acest loc strâmt", niciodată n-au uitat originile lor, păstrând firul autohton, prin amestecul de tradiţional şi modern, începând cu limbă, cultură, gust. De aceea, poetul tradiţionalist Ion Marcoviceanu niciodată nu va uita de unde provine, scriind o poezie plină de nostalgie faţă de anii trecuţi: „Nici să sară de bucurie când mama scoate lipia din cuptor. / Ei ştiu de Coca, Pepsi – de-astea oricât ar bea/ Nu-i răcoritoare ca apa de cişmea" (Marcoviceanu 1987: 13). În poezia *Babel*, poetul Radu Flora, deja intrând în perioada a doua de creaţie, orientată spre

modernism, descoperă o gastronomie impusă de civilizaţia apuseană unui popor până acum orientat spre tradiţiile gastronomice autohtone: „Grill. Snack-bar./ [...] Servim capucino – caffé „Imperial"/ [...] un pahar de maraschino./ [...] Specialităţi culinare. Hot-dog. /[...] Ice Cream [...] Coca-Cola" (Almăjan 1987: 75).

Ioan Flora, poet care „cultivă o poezie a citadinului, exoticului şi ezotericului", nu uită mirosul de „gutui, mari ca nişte dovleci turceşti", în poezie aducând „o viziune cu totul originală în peisajul liricii româneşti din Voivodina" (Agache 2010: 219). Exoticul din poezia lui Ioan Flora *Pantalon verde, cămaşa mov* aminteşte de ţinuturile lui natale: „Plăcintă caldă cu brânză, [...] grătar, [...] cu dovleci lunguieţi/ în plase,/ lingura plutind la suprafaţa uleiului fierbinte şi ars./ Arnăutul coboară de pe măgar sacii cu arpagic, castane/ şi seminţe prăjite..." (Almăjan 1987: 75). Cu vatra strămoşească în suflet, Ioan Flora descoperă o lume asemănătoare lui, o lume din ţinutul Balcanilor, călătorind cu Balcan-Expresul în ţări exotice, unde se mănâncă şi se bea la fel ca în Banat: „bere, biscuiţi, răcoritoare, şuncă mucegăită, plăcintă şi vinuri/ franţuzeşti..." (ibidem).

Poezia lui Pavel Gătăianţu, poet „de o originalitate absolută" (Agache 2010: 282), un experimentator de tehnici postmoderne radiografiază o umanitatea pe care o vede aflată în pragul catastrofei. Prin elementele de gastronomie folosite în cele mai inacceptabile versuri care şochează, Gătăianţu are dorinţa de a descoperi cititorului o lume hipnotizată de reclama de televiziune unde „Coca-Cola curge pe ecran cu ajutorul Alianţei Nord Atlantice". În volumul *Made in Banat*, citim astfel de versuri: „un camion/ de mazăre/ vărsat/ pe trupurile/ însufleţite/ şi nude" sau nişte „roşii obscene/ tăiate/ de-a curmezişul [...]/ tăietura/ se vindecă/ cu o cusătură/ verde de aţă/ de pătrunjel/ linişte/ cu parfum/ de pătlăgele", sau „Sucul roşiatic/ se scurge agale/ din pepenele/ verde castrat/ se seminţe...", sau „Banana marchiza/ a ieşit/ la ora cinci fix/ la o întâlnire [...] cu cele două prune spinoase". Prin astfel de versuri, scrise cu tehnica aleatorie, Gătăianţu deschide un nou drum, spre „o poezie a neoavangardismului, spre o poezie a viitorului, o poezie care neagă tot ce s-a scris până acum pe aceste meleaguri" (Popović 2004: 6). Iată o poezie care este o negaţie a întregii literaturi scrise până acum în Voivodina, poezia *The tiger juice*: „Negrul, asiaticul şi curva/ strâng cioburile/ dintr-o cameră goală/ în faţa operatorului tv/ pregătindu-se apoi pentru/ acţiunea clipului video/ în care beau whisky/ din butelie şi juice/ de morcovi, castraveţi şi/ fasole verde. Stop, it's the U.S.A." (Gătăianţu 1998: 171). Combinaţia de gastronomie autohtonă şi postmodernă aduce o confuzie în înţelegerea sau dezlegarea versului său, adesea neînţelegându-se sensul poeziei, dar, dacă luăm în considerare că poezia lui este asimilată cu tehnica aşa-numită a colajului, atunci ne dăm seama că poezia lui Gătăianţu întâlneşte o sinteză a genurilor literare. Apelează la modele cinematografice, la tehnica reclamei luminoase, la tot ce stârneşte în ochii cititorului o deviere de la şablon. Poezia lui aduce o permanentă opoziţie dintre noutate şi tradiţie, ordine şi aventură, clasic şi modern: „Sub umbra/ de piersic/ ating fructul/ din pom// iar în spaţiul/ decupat/ va avea loc/ constituirea/ unei noi/ identităţi// a fructelor/ şi merindelor/ fruit of the loom" sau versurile: „Gulaşul/ de gâscă/ ca la mâşână/ gătit/ la trăieratul/ grâului/ în Banat"; „pozăm lângă ceaşca de de cafea/ pâinea prăjită, marmelada/ ori iaurtul dintr-un pahar" (ibidem 1999: 20). Pentru poet, „stelele cad împrejur/ precum smochinele coapte/ toamna" (ibidem 37), în farfuria lui „mirosea a prăjituri de ciocolată" (ibidem: 43). Pentru poeţii postmoderni, la fel ca pentru cei tradiţionalişti, elementele de gastronomie devin sursa de inspiraţie pentru denumirea titlului volumului sau ciclului de poezii. Astfel, Petru Cârdu a denumit volumul de poezii *Căpşuna din capcană*, apărut la Editura Libertatea în 1988, iar Pavel Gătăianţu publică volumul *Anarhie cu pauză de ceai* la Editura Fondul Europa în 2011. Petru Cârdu, al cărui vers este „paradigmatic, versificaţia uneori forţată şi incomodă, încărcată de artificii şi de un ritm mecanic" (Almăjan 1987: 17) descoperă „de ce se taie cântecul cu lama precum bucata de pâine" (Cârdu 2007: 59). Pavel Gătăianţu, iubitor de mâncăruri gustoase şi sănătoase cum este el însuşi, scrie deseori versuri care asimilează lumea marilor consumatori de produse nesănătoase, impuse de producători nu pentru a îmbunătăţi viaţa oamenilor, ci pentru a figura pe rafturile megamarketurilor profitabile. Pavel

Gătăianţu promovează indirect şi ironic mâncarea sănătoasă biologică, produse gastronomice pentru toţi cei care iubesc ceea ce este deosebit din punct de vedere culinar: „Eu îmi întingeam/ cu cuţitul familial, uzat,/ marmelada pe feliuţa de pâine/ că unt nu aveam." (Gătăianţu 1998: 186) sau „El bea iaurt Danone" (ibidem 2006: 10). Poezia postmodernă, prin Gătăianţu se apropie de un amestec de film erotic, thriller, social sau politic: „capul lui Moţoc împodobit/ cu pătrunjel tocat/ răsturnat pe un platou/ servit împreună/ cu sosul de zmeură" (Gătăianţu 2001: 10) sau „Usturoiul pisat puţin amorezat/ [...] alunecă din acest poem/ cu tot cu orezul fiert/ de la prânzul de duminică". Tocana de ciuperci cu smântână îi aminteşte de mirosul „doamnei în alb", care „de o săptămână/ cu pantofii de caramel/ (i se) mixează în nări" (ibidem: 54). Poezia care aminteşte de culoarea neagră a cafelei doar prin titlu, *Black cat*, este pentru poet o metaforă prin care cafeaua este cea care întregeşte tot ce se produce în bucătărie. Cafeaua, în visul lui Gătăianţu desemnează nevoia de încurajare pe care poetul o cere pentru a traversa lucrurile malefice: „Bucătăria/ Ah! Bucătăria// Unde a dispărut/ bucătăria împreună/ cu visele mele/ de cafea". În poezia *Monumentul meu*, Pavel Gătăianţu vorbeşte tot despre gastronomie, „Am mâncat în viaţa mea/ două sute de porci cu tot cu capete/ cu două sute de inimi şi de cozi./ Am mâncat cinci sute de kilograme/ de mărar şi pătrunjel tocat,/ douăzeci de vagoane de mere/ şi alte fructe".

Toate elementele de gastronomie întâlnite în poezia din Voivodina descoperă un mod de viaţă a etniei româneşti pe aceste meleaguri, cu nevoile, datinile, superstiţiile şi visele lor, cu contaminările gastronomice recente, generate de globalizare. Gastronomia arată stilul de viaţă al oamenilor, comportamentul lor, starea socială şi nu de puţine ori provenienţa lor. Poeţii din Voivodina, provenind din mediul bănăţean preponderent rural, unde se face pomana porcului cel puţin o dată în an, unde se mănâncă slănină şi cârnaţi oricând în decursul zilei, la micul dejun ori la cină – obiceiuri ce pot părea stranii pentru alte etnii. Plăcinta, cozonacul, tălăniţa şi pâinea de la cuptor, mâncată atunci când e fierbinte, sunt cele mai bune. În ultimul timp, datorită vieţii computerizate, a vieţii tot mai agitate, gastronomia bănăţeană este tot mai mult influenţată de bucătăria americană, rapidă, destul de bogată în calorii şi nu întotdeauna sănătoasă, servită în afara casei în timpul unei pauze scurte la servici. Prin poezia poeţilor români din Voivodina descoperim toate schimbările din societate de la sfârşitul secolului trecut şi începutul noului mileniu. Cu ajutorul gastronomiei putem re-constitui o parte a istoriei culturii şi psihologiei poporului român din Voivodina.

Bibliografie

Agache, Catinca (2001). *Repere ale literaturii române din Voivodina*, „*Cronica",* nr. 4, aprilie 2001, Iaşi, pag. 28.

Almăjan, Slavco (1987). *Versiunea posibilă*. Antologia poeziei româneşti din Iugoslavia 1947-1987. Panciova: Libertatea.

Avramescu. Mihai (1974). *Vârstele anului.* Panciova: Editura Libertatea.

Baba, Ioan (1986). *Pe şevalerul orizontului.* Uzdin: Căminul cultural Doina.

Bugariu, Iulian (1986). *Ispăşire.* Panciova: Editura Libertatea.

Bumb, Emilia (2007). *Studii Etnologice.* Cluj-Napoca: Editura Eikon.

Caraion, Ion (1967). *Astra*, nr. 3, apud Catinca Agache, *Literatura română din Voivodina*, Editura Libertatea, Panciova, 2010.

Cârdu, Petru (2007). *Complicitate.* Panciova: Editura Libertatea.

Drăguţa, Simion (1978). *Gutuiul din inimă.* Panciova: Editura Libertatea.

Drăguţa, Simion (1986). *Vară obişnuită.* Panciova: Editura Libertatea.

Gătăianţu, Pavel (2006). *Din ţara lui Shaban.* Novi Sad: Floare de latinitate.

Gătăianţu, Pavel (2002). *Made in Banat.* Panciova: Editura Libertatea.

Gătăianţu, Pavel (2011). *Anarhie cu pauză de ceai.* Novi Sad: Editura Fond Europa.

Gătăianţu, Pavel (1999). *Nopţile din Cairo.* Timişoara: Editura Augusta.

Gătăianţu, Pavel (1998). *Europoeme.* Iaşi: Editura I.N.S.C.R.

Gătăianţu, Pavel (2001). *Umărul lui Sisif.* Timişoara: Editura Augusta.

Krizsanovszki, Izabella (2010). *Fascinaţia enogastronomică în literatura română.* Iaşi: Tipo Moldova.

Lăzăreanu, Simeon, Octav Păun (1995). *Intrarea în casă. Antologia poeziei româneşti din Iugoslavia*. Bucureşti: Editura Fundaţiei Culturale Române

Marcoviceanu, Ion (1987). *Nostalgie. Lumina,* nr. 8/1987.

Popa, Ştefan, N. (1997). *O istorie a literaturii române din Voivodina*. Panciova: Libertatea.

Popović, Virginia (2004). *Pavel Gătăianţu. Contribuţii la monografie.* Novi Sad: Editura Ined Co. Şi Departamentul de Limbă şi Literatură Română, Facultatea de Filozofie.

Sârbu, Ana Niculina (1982). *Soare cu dinţi.* Panciova: Editura Libertatea.

Ştefan, Florica (1975). *Rădăcina.* Panciova: Editura

Gastronomie şi memorie colectivă.
Literatura populară aromână

Necesitate şi ritual în acelaşi timp, mâncarea este element al antropologiei generale, particularizat în funcţie de structurări şi reprezentări socio-antropologice. Conform lui Claude Lévis-Strauss, din punct de vedere antropologic cantitatea este semnul barbariei culinare, n timp ce rafinamentul calitativ este semnul „domesticirii" mâncării şi a actului de a mânca, deşi Poirier spune: „ca să existe un echilibru dietetic chiar şi empiric realizat, e nevoie de o oarecare abundenţă; aceasta condiţionează alegerea alimentelor, alegere ce rămâne limitată pentru destule popoare" (Poirier, 1968: 855). Oricum, obiceiurile culinare – componente ale unui cod cultural - ajung să reflecte, fie şi parţial, o istorie a comportamentelor umane prin felul în care se raportează indivizii unii la ceilalţi, dar şi la univers.

Toate anecdotele din *Antologie*[5], cap. *Literatura populară,* au mâncarea ca pretext al întâmplării, într-o lume în care mediul rural se situează în continuitatea celui natural, fără rupturile bruşte ale urbanului. Fără a avea posibilitatea decât într-o măsură prea mică să-şi dezvolte forme culte de literatură, literatura populară a comunităţilor lingvistice mici devine depozitarul sublimat estetic al unui mod de viaţă: „Este cunoscută predilecţia aromânilor pentru basm, ca şi pentru specii înrudite cu basmul, firească – având în vedere atât arhaitatea, simplitatea vieţii lor în mediul montan, cât şi absenţa unei literaturi culte în dialect, înainte de ultimul pătrar al secolului al XIX-lea, cu puţine excepţii"[6]. Astfel, în mentalitatea arhaică, ritualizarea vieţii cotidiene este (sau cel puţin a fost) puternică, actul de a mânca are funcţii simbolice exemplificatoare sau care evită ruptura dintre concret şi abstract.

Laptele matern – hrană primară strâns legată de apariţia şi fiinţarea omului, este elementul salvator în snoava *Fata ageră la minte*. Privarea de mâncare este asimilabilă suspendării vieţii; împăratul cel rău din poveste cere închiderea unui om, poruncind „să nu i se dea nimic de mâncare, să-l lase aşa, să moară acolo de foame" (p. 21). Înaintea vizitelor permise fiicei sale, o tânără văduvă lăuză, aceasta era atent controlată de teama că ea ar putea ascunde mâncarea care i-ar ţine tatăl în viaţă. Ingenioasă, ea îi dă tatălui său lapte matern; aici laptele matern îşi lărgeşte semnificaţia antropologică, de la firească legătură mamă-copil la cea de copil-părinte, viaţa fiind afect şi intelect în acelaşi timp: „Cu o dragoste fără margini, arătată tătâne-său, şi cu mintea ei ageră, a izbutit fata asta să-l scape de la o moarte sigură pe om!" (p. 29) Asociat cunoaşterii[7], laptele este viaţa veşnică secondată de înţelepciune, abundenţă şi fertilitate, componentă a spaţiului paradisiac unde „curge lapte şi miere". Tot din seria alimentelor primare face parte şi mierea. Aşa cum observa Lévi-Strauss, „metaforele inspirate de miere sunt printre cele mai vechi ale limbii noastre şi ale altor limbi, care au precedat-o în timp. Imnurile vedice asociază intenţionat laptele şi mierea care, conform Bibliei, vor curge pe Pământul Făgăduinţei" (Lévi-Strauss, 1964: 60). În *Lupul şi vulpea* Cumătrul-Nicola şi Cumătra-Mara pornesc la vânătoare împreună, dar găsesc o oală cu miere. Lăcomia celor doi se

[5]*Antologie de proză aromână*, Ed. Univers, Bucureşti, 1977, Selecţie de texte, transpunere şi prezentare de Hristu Cândroveanu.

[6]Hristu Cândroveanu, *Cuvânt înainte* la op. cit., p. 8.

[7]Cf. J.Chevalier, A. Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri*, vol. II, Ed. Artemis, Bucureşti, 1995, p. 198.

manifestă diferit, traducând, la nivelul fabulei, naturi umane diferite: lupul agresiv, nestăpânit doreşte consumarea imediată a prăzii; cu nimic mai puţin lacomă, vulpea propune temporizarea evenimentelor, pentru a pune mâna pe întreaga pradă. Informaţii despre pâinea sfinţită, prescura, în ritul ortodox (aromânii fiind covârşitor majoritari ortodocşi) găsim tot în această snoavă: „Popa se înturna de la biserică spre casă, cu măgarul încărcat de prescuri. Ea îl văzuse de departe şi se-ntinse lângă cărare, prefăcându-se moartă" (p. 21). Trimiţând lupul la moarte sigură prin sfaturi manipulative, Cumătra-Mara îl învinge pe Cumătrul-Nicola în raportul forţă fizică/viclenie. Cele două simboluri – mierea şi prescura funcţionează simbologic în drumul de la natură la cultură. De altfel, Lévi-Strauss observa faptul că miturile care au în centru mierea „evocă timpurile în care omul ignora agricultura şi se hrăneau cu frunze, cu ciuperci de copac, cu lemn putrezit, înainte ca o fecioară celestă, transformată în sarigă*, le-a revelat existenţa grâului" (Lévi-Strauss, *Mythologiques.2:* 60). Trecerea de la natură la cultură se face lin pentru că, iniţial, în unele mituri grâul avea aparenţa unui arbore sălbatic care creştea în pădure. Diversitatea culturii umane este legată tot de acest arbore mitic, doborât de oamenii care i-au recuperat sămânţa; astfel, apare „pe de o parte, diversitatea speciilor cultivate (la origine, ele erau reunite toate pe acelaşi arbore), şi, pe de altă parte, acelea ale popoarelor, ale limbilor şi ale obiceiurilor, rezultantă a dispersiei primei umanităţi" (Ibidem). Mitul mierii se plasează într-o perspectivă anti-neolitică pentru că pledează n favoarea unei economii „de colectă, de recoltare căreia îi împrumută veştmintele varietăţii" (Ibidem). Circulaţia miturilor, a legendelor dintr-un spaţiu cultural în altul este una din premisele apariţiei literaturii universale şi comparate. O povestire mitică din America de Sud, de fapt legenda unei liane numită *tripes de renard* stă, conform lui Lévi-Straus, la originea aventurilor vulpii n căutare de miere. În lupta cu celelalte vieţuitoare (pasărea, şopârla), ea moare blestemată şi se transformă într-o liană consumată de indienii aborigeni. Povestirea vulpii în căutarea mierii circulă în mai multe variante în triburile amazoniene. De altfel, tot Lévi-Strauss consideră că, spre deosebire de America de Sud, care a pierdut „gustul mierii" în favoarea tabacului, Europa l-a păstrat, chiar şi după ce a prins gustul tabacului; mierea şi tabacul au valori de semantică antropologică opoziţională, atât sub aspect diacronic, cât şi sincronic. Mierea rămâne o constantă semantică puternică a spaţiului european în antropologia gastronomică.

După osmoza afecţiunii cu inteligenţa, în care laptele matern este vehiculul întâlnirilor, complementaritatea teoriei şi a practicii este probată tot printr-un simbol culinar – castronul uriaş plin cu pilaf dulce. Element de bază al bucătăriei balcanice, preparat în avea nenumărate feluri mai austere sau mai complicate, orezul este, la fel de important precum grâul în cele europene, îndeplinind funcţii ritual-simbolice similare. Aşa cum cultivarea grâului este trecerea de la natură la cultură în civilizaţiile de extracţie europeană, în cele asiatice dificila cultură a acestui aliment semnifică ieşirea din armonia cosmică, ruperea relaţiilor dintre cer şi pământ. El mai are şi semnificaţii pe care le are laptele, acelea de belşug şi puritate. După ce savanţii împărăţiei s-au chinuit să găsească soluţii pentru a putea mânca pilaful cu lingurile imense, un supus cu puţină ştiinţă de carte găsi soluţia: la un capăt al lingurii va sta cineva care o va ridica plină din castron, ca altul să o poată mânca. Actul mâncării este ales pentru a proba necesitatea funcţionării teoriei cu practica. Aliment pătruns din gastronomia turcească în cea europeană, intermediarul geocultural fiind Balcanii, orezul a pătruns firesc în bucătăria aromână, veche trăitoare în acest spaţiu.

În *Cei trei leneşi* – Mitu, Pitu, Chitu – mâncarea este pretext al descrierii unei atitudini faţă de viaţă. După ce găsesc o liră în ţărână şi fac un mare efort comun să o ridice, cei trei ajung la un han, ducând la fel de chinuit împreună moneda; eforturile par a-i copleşi, stârnind hazul celorlalţi. Ei comandă hangiului: „-Plăcintă, carne, vin, iaurt" – oferind informaţii despre obiceiurile culinare, dar şi despre ceea ce se putea găsi la un han într-un anumit timp şi loc; de altfel, şi în ziua de astăzi, plăcinta (*burekul, pita)*cu iaurt este o mâncare tradiţională în Balcani. Cât despre meseria de hangiu,ea era practicată în mod tradiţional de aromâni: „Hangiul, diavolul, nu le-a prea stat în preajmă; a auzit ce vor, puse să le facă plăcinta, le fierse carne, le-a umplut o cofă cu vin [tot băutură iniţial tradiţional

mediteraneană] şi le-a adus şi farfuria cu iaurt" (p. 23). Cum nici unul nu se decide să se mişte (după ce luaseră hotărârea că primul care va vorbi ori se va mişca va tăia plăcinta), un cerşetor, atras de aroma mâncării gătite, se apropie de masa celor trei rămaşi imobili şi începe să mănânce plăcinta, „mai întâi foaia de deasupra, apoi urzicile cu ouă, brânză şi lapte din ea, apoi marginile şi foaia de jos – nimic n-a lăsat, nicio fărâmiţă" (p. 25). Iată, aşadar, o plăcintă făcut din aluat foi, specifică spaţiului balcanic. După ce termină plăcinta, carnea şi vinul destinate celor trei, mânji feţele celor trei leneşi cu iaurt, iar un câine de pripas le linge iaurtul de pe faţă şi-l muşcă pe unul de ureche, moment în care grupul reia contactul cu realitatea, dar prea târziu. Uleiul şi vinul sunt alimente de bază ale spaţiului mediteranean, intrând în diverse ritualuri, aşa cum se întâmplă şi în cultura ebraică.

Nastratin-Hogea, personaj aluvionar al spaţiului balcanic, nu putea lipsi din folclorul aromânilor. În snoava *De-ale lui Nastratin-Hogea* hangiul Dimache devine expresia lăcomiei în a cărei capcană va cădea. Trei drumeţi prinşi pe drum de vremea rea se întorc la hanul abia lăsat în urmă, petrecând noaptea în ospăţ. Cum mâncarea s-a terminat spre dimineaţă, hangiul le fierbe, pentru merinde, 10 ouă, pe care uită să le treacă în nota de plată. După trei ani, drumurile îi poart5ă la acelaşi han şi, dorind să fie cinstiţi, îi amintesc hangiului de datorie, intenţionând să o citească, ba chiar cu dobândă. Hangiul pretinde o sumă exorbitantă, 1000 de franci, pentru că cele 10 ouă ar fi scos pui care ar fi făcut ouă, la un moment dat, apoi alţi pui, etc. Călătorii îl solicită pe Nastratin-Hogea, celebrul avocat, care întârzie să apară în sala de tribunal. Aprodul trimis să-l aducă, „îl găsi fierbând nişte grâu" (p. 41); anunţul lui că va merge la tribunal după ce grâul fiert va fi trimis pe câmp şi semănat! Stârneşte stupoarea aprodului şi a judecătorului, care apoi se amuză de o asemenea explicaţie şi dă câştig de cază călătorilor: aşa cum grâul fiert nu încolţeşte, nici ouăle fierte nu puteau face pui. Interesantă este aici folosirea a două alimente cu calităţi germinative, ca argument şi contraargument – oul şi grâul. Ideea că oul este germenele lumii este regăsibilă atât în culturile europene, cât şi în cele asiatice, doar aspectele privind manifestarea fiind diversificate. Cât despre grâu, el este văzut ca un produs metaforic al „sânului terestru" (Chevalier&Gheerbrant , 1995: 115), aşa cum laptele este produs al sânului matern. Pătruns în Europa din spaţiul mediteranean, el este, în antropologia culinară, victoria culturii asupra naturii, moartea şi renaşterea, ciclul etern al vieţii victorioase. Grâul sfinţit, ca bob sau preparat, este parte a unor numeroase ceremonialuri religioase în toate cultele mari, simbol esoteric în misterele eleusine şi-n ceremonialuri dedicate lui Dionysos şi Osiris, el este permanenta iniţiere la care este supusă făptura prin naştere şi înviere.

Pentru a atrage atenţia împăratului asupra calităţilor sale, un sătean simplu se autoinvită la masa împăratului, aducându-şi de acasă „o găină umplută cu fisticuri, stafide, orez şi altele" (p. 32); preparatul pare rafinat pentru omul simplu al spaţiilor etnoculturale în care aceste ingrediente sunt exotice şi scumpe, dar în anecdota *Săteanul şi găina* sunt folosite de către o persoană de condiţie aparent modestă, traducând obiceiuri culinare de evidentă influenţă turco-grecească. Comunitate supusă de istorie dislocării destul de frecvente, ei şi-au păstrat elemente identitare, dar au şi absorbit cutume ale celor alături de care au trăit. Contaminările la nivel de gastronomie sunt fireşti, pe de o parte date fiind materiile prime aflate la îndemână într-un anumit spaţiu, iar pe de alta, gradul sporit de socializare al femeilor cu femei din alte comunităţi etnice. Porţionarea ritualică a găinii umplute traduce un întreg sistem de semnificaţii privitor la ierarhiile sociale: „Săteanul luă un cuţit şi o furculiţă şi împărţi găina: capul îl dete împăratului, aripile le dădu băieţilor acestuia, picioarele slugilor, iar mijlocul plin îl opri pentru sine şi începu să mănânce" (p. 32-33). Aparent deciziile nu par potrivite în raport cu calitatea bucăţilor distribuite, însă explicaţia sa oglindeşte o continuitate între natură şi cultură: „Îţi dădui capul, pentru că eşti capul nostru; fiilor voştri le dădui aripile, că ei vă sunt ca nişte aripi, ajutorul vostru; mai detei slugilor – picioarele, că slugile nu fac alta decât aleargă în sus şi în jos. Pentru mine, care sunt om de mijloc, îmi oprii mijlocul…" (p. 33). E de observat că adesea în anecdotele aromâne cel care supune la încercări este împăratul – înţelept, tolerant, cu simţul

umorului sau, dimpotrivă, „abraş” (rău, violent); mâncarea este, într-un fel sau altul, elementul de mediere între acesta şi supuşii săi.

În anecdota etnică *Cum de nu-s ţiganii haiduci,* ţiganul Tămâie, însoţit de fiii săi Colta, Culaie şi Albul, sătui de umilinţa cerşitului, „îşi umplură trăiştile cu pâine” (p. 33) şi se retraseră în munţi, atraşi de mitul haiduciei, care le-ar putea conferi demnitate şi aură de viteji. Însă nu pornesc la drum înainte de a-şi lua alimentul de bază, consumat destul de repede, la umbra copacilor la care-şi făceau planuri. Temporar, drumul le oferi un câmp de mure, dar fructele abia le potoliră temporar foamea. Ajungând la o moară, anunţă, cu fast, morarul că sunt haiduci şi doresc o turtă mare; foamea şi lipsa experienței haiduceşti anulează orice vigilenţă, moara e înconjurată de „jăndari”, sfârşind cu toţii sub cuţitele acestora. Nu doar că nu-şi pot depăşi condiţia, dar nu-şi păstrează nici vieţile.

O reconfirmare a condiţiei nefericite a ţiganului, datorată unui comportament ancestral defectuos prin insensibilitatea faţă de suferinţa aproapelui, există în unica povestire moralizatoare cu pretext biblic (Isus înainte de a fi răstignit) – *De ce fură păstorii.* Păstoritul este o îndeletnicire tradiţională a aromânilor şi ea nu poate fi decât pozitiv valorizată în literatura lor populară. Un păstor aflat în trecere pe lângă Mântuitorul aflat lângă cruce în aşteptarea răstignirii şi văzând piroagele cu care urma să fie ţintuit, le fură, sperând că-l va scăpa e chinuri. Un ţigan lăieţ, aflat din întâmplare pe acolo, face rapid altele (ştiut fiind faptul că se îndeletniceau cu fierăritul), astfel că ţiganul este blestemat să fie menit nenorocului, pe când păstorului „Să te văd mereu îmbrăcat şi sătul, iar de furat să nu te laşi, şi nici necazuri să nu ai din asta” (p. 37). A fi sătul este o componentă a norocului divin, cu bătaie lungă până în zorii creştinismului.

Snoavele creează o atmosferă tipică folclorului aromân, optimist şi refuzând înfrângerea, aplicând sancţiuni tarelor morale, „tonică şi mereu constructivă, înviorată potenţată permanent de spiritul ironic, persiflant, sănătos al omului din popor”[8]. Din textele avute în vedere, lipseşte vânătoarea, fie în scopuri alimentare, fie ca plăcere, relaţia lor cu universul fiind una fundamental blândă, iar violentă numai când circumstanţe inevitabile o cer. Şi la nivelul gastronomiei, „aromânii au reuşit să îmbine particularităţi ale propriei identităţi cu identităţi naţionale ale populaţiei din ţările-gazdă, dar nu şi-au pierdut conştiinţa filetică naţională” (Kahl, 2006: 55). Bucătăria aromână este puternic influenţată, evident, de cutumele oriental-mediteraneene, fapt firesc datorită ariilor culturale în care au trăit, iar istoria asimilării lor în aceste spaţii a facilitat trecerea de la contaminare la inserţie. Urmând modificările vieţii lor sociale, de la cele de crescători de animale la cele de abili comercianţi, artizani ai structurii urbane balcanice, şi obiceiurile culinare s-au schimbat, dar nu fundamental, de fapt a existat un schimb prin care ei înşişi i-au influenţat pe cei în mijlocul cărora s-au stabilit: „După ce au abandonat statutul de crescători de animale, ei au abandonat şi alimentaţia lor tradiţională care a fost înlocuită cu bucătăria orientală greacă pe care ţinţarii [aromânii] au adoptat-o şi apoi au introdus-o în Serbia. La ora actuală se consideră meniurile compuse din carne tocată şi diverse legume ca făcând parte din bucătăria sârbă” (Antonijević, 1991: 160-161). Aşa cum observă Poirier, „faptele referitoare la alimentaţie furnizează, fără îndoială, exemplele cele mai clare de imbricare a fenomenelor materiale în ansamblul culturii; problemele mediului natural şi problemele tehnice fiind, desigur, strâns legate. Alimentaţia este, adesea, condiţionată atât de valorile admise de către o societate dată – concepţia sa despre lume, religia sa etc., - cât şi de resursele de care dispune” (Poirier, 1968: 929). Ceremonialul gastronomic, limbaj non-verbal, trasează punţi între realitatea accesibilă şi cea inaccesibilă, mediind trecerea de la Natură la Cultură, raporturile omului cu alimentaţia urmând, succesiv ori analogic, calea transformării şi a conservării mediului natural.

Note: *sarigă – specie de oposum

[8] Hristu Cândroveanu, *Cuvânt înainte* la *Antologie…,* p. 8.

Traducerile din limba franceză îmi aparţin.

Bibliografie

Anovska, Kleanti, *Sociolinguistic aspects in the Aromanian folk tales* în vol. *The Romance Balkans* (coord. Biljana Sikimić), Serbian Academy of Sciences and Arts, Institute for Balkan Studies, Belgrade, 2008.

Antologie de proză aromână, Ed. Univers, Bucureşti, 1977, cap. *Literatura populară,* Selecţie de texte, transpunere şi prezentare de Hristu Cândroveanu.

Antonijević, Dragoslav, *Les Tzintzares dans la diaspora,* în vol. *Culture urbaine des Balkans (XVe-XIXe siècles*), coord. Verena Han şi Marina Adamović, Académie Serbe des Sciences et des Arts, Institut des Etudes Balkaniques, Belgrade-Paris, 1991.

Chevalier, Jean şi Gheerbrant, Alain, *Dicţionar de simboluri,* vol. I, II, III, Ed. Artemis, Bucureşti, 1995.

Ethnologie générale, volume publié sous la direction de Jean Poirier, col. Encyclopédie de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1968.

Kahl, Thede, *Istoria aromânilor,* Ed. Tritonic, Bucureşti, 2006.

Lévi-Strauss, Claude, *Mythologiques.1.2, Le cru et le cuit,* Paris, Ed. Plon, 1964.

Lévi-Strauss, Claude, *Du miel aux cendres,* Paris, Ed. Plon, 1967.

Mésnil, Marianne; Popova, Assia, *Dincolo de Dunăre. Studii de antropologie balcanică,* Bucureşti, 2007, trad. de Ana Mihăilescu şi Mariana Rădulescu, Prefaţă de Vintilă Mihăilescu.

Autoarele:

Carmen Cerasela Dărăbuş (n. Pavel) s-a născut pe data de 3.02. 1966 la Baia Mare, Maramureş, România. Studii: Facultatea de Litere a Universităţii „Babeş-Bolyai" din Cluj-Napoca, specializarea română-franceză, doctorat în Filologie la Universitatea din Bucureşti, masterat în Sociologie-Administraţie Publică la Universitatea din Bucureşti. Conferenţiar univ. dr. la Universitatea Tehnică Cluj-Napoca, C.U.N.B.M. – Facultatea de Litere, titulară a obiectelor de studiu Literatură universală şi comparată şi Introducere în studii culturale europene; lector de limba română (I.L.R.) la Univ. „Chiril şi Metodiu din Skopje, Macedonia, apoi la Universitatea din Novi Sad, Serbia. Volume individuale: *Nichita Stănescu. Experiment poetic şi limbaj,* 2001; *Literatura universală şi cunoaşterea de sine*, 2003; *Despre personajul feminin. De la Eva la Simone de Beauvoir*, 2004; *Comparatismul, întâlnire a spaţiilor culturale. Studii aplicate,* 2008; *Identitate şi comunicare. Studii aplicate,* 2008; *L'application du scénario dans l'imagologie comparée, 2010.* Coord. şi coeditor a unor cărţi-proiect şi volume care cuprind lucrări prezentate la manifestări ştiinţifice internaţionale. Este membră în colegii ştiinţifice şi colective de redacţie ale unor publicaţii recunoscute în plan ştiinţific şi cultural : „Memoria ethnologica" şi Buletinul Ştiinţific al Universităţii de Nord - Baia Mare, Revista „Europa" şi *Zbornik za jezike i književnosti Filozofskog fakulteta u Novom Sadu* (*The Journal for Languages and Literatures of The Faculty of Philosophy in Novi Sad*). – Novi Sad. A participat la numeroase manifestări ştiinţifice internaţionale şi a publicat peste 100 de articole şi recenzii în reviste de specialitate.

Virginia Popović (n. Guţu) s-a născut pe data de 8.06.1975 la Seleuş, Serbia. Studii: Facultatea de Filosofie a Universităţii din Novi Sad, specializarea limba şi literatura română, titlul de magistru în ştiinţele literaturii la Departamentul de Românistică din Novi Sad, doctoratul la Departamentul de Românistică din Novi Sad în ştiinţele filologice. Asistent univ. dr. la Universitatea din Novi Sad, Facultatea de Filosofie, Departamentul de Românistică: Literatura română, Literatura română în mediul multietnic, Metodica predării limbii şi literaturii române, Mitul şi literatura şi orele de seminar la studiile de masterat . modulul Literatura română din Voivodina şi Literatura populară. A publicat monografia *Pavel Gătăianţu. Contribuţii la monografie, 2004.* Este membră în colegii ştiinţifice şi colective de redacţie ale unor publicaţii recunoscute în plan ştiinţific şi cultural: „Europa", revistă de Ştiinţă şi Artă în Tranziţie (Novi Sad); „Irregular F", revistă de filosofie şi studii culturale (Cluj-Napoca); „The Journal for Languages and Literatures of The Faculty of Philosophy" (Novi Sad), „Lumina" (Novi Sad). A participat la numeroase manifestări ştiinţifice internaţionale şi a publicat peste 100 de articole şi recenzii în reviste de specialitate. Este laureata premiului literar anual „Ioan Slavici" (pentru anul 2011) pentru promovarea literaturii române, oferit de Universitatea „Vasile Goldiş" din Arad.